



UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

MAESTRÍA EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

EL GUIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS DE  
FICCION PARA CINE O TELEVISIÓN EN PANAMÁ

LIC. JOAQUÍN HORNA DOLANDE

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAGISTER EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2005

3279 Obsesión Del Autor

15 DIC 2009

ST

Para Any, Joaquín, Ana Cristina y Raúl, mis  
fuentes permanentes de amor e inspiración.

Para Griselda López, asesora de esta tesis, por  
su extraordinaria calidad humana.

El guión no es la última etapa de un viaje literario.  
Es la primera etapa de una película.

**JEAN-CLAUDE CARRIERE**  
*Guionista francés*

Siempre que en un guión se escribe: "la barquita aparece sobre las olas y llega el vendaval o la tempestad", tacho tempestad, vendaval, y todo lo que mecánicamente significa dificultad de rodaje. Mi ideal es contar una historia con cuatro o cinco personajes. Nada de crecida de ríos ni romanos que se baten. Nunca he pensado en hacer una historia cara.

**LUIS BUÑUEL**  
*Director de cine español*

# EL GUIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS DE FICCIÓN PARA CINE O TELEVISIÓN EN PANAMÁ

## ÍNDICE GENERAL

|  | Página |
|--|--------|
| <b>RESUMEN</b> .....   | 1      |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | 2      |
| <b>CAPÍTULO I: HACER O NO HACER CINE – PROBLEMA Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....  | 4      |
| A. Planteamiento del Problema .....  | 5      |
| B. Justificación de la Investigación .....   | 10     |
| C. Hipótesis de Trabajo .....  | 11     |
| D. Objetivos de la Investigación .....   | 13     |
| E. Metodología de la Investigación .....   | 14     |
| F. Glosario de Términos .....  | 15     |
| <b>CAPÍTULO II: PRIMERO SE ESCRIBE LA PELÍCULA – EL GUIÓN EN LA INDUSTRIA DEL CINE</b> ..... | 20     |
| A. El Guión de Cine .....  | 21     |
| 1. Antecedentes Históricos del Guión de Cine .....   | 24     |
| 2. Distintos Formatos de Guiones .....   | 31     |
| 3. Formato Estándar del Guión de Cine ( <i>Screenplay</i> ) .....                            | 35     |
| a. Características del guión de cine .....   | 36     |
| b. Componentes del guión de cine .....   | 41     |
| c. Ejemplo del formato de guión de cine .....  | 43     |
| B. Creación y Desarrollo del Guión de Cine .....   | 47     |
| 1. La Estructura de Tres Actos .....   | 47     |



---

|  |            |
|--|------------|
| 2. La Escena.....  | 54         |
| 3. La Secuencia.....   | 56         |
| 4. Los Puntos Decisivos.....                                     | 58         |
| 5. Etapas del Proceso de Creación y Desarrollo del Guión.....    | 59         |
| a. La idea.....  | 60         |
| b. El <i>storyline</i> .....                                     | 64         |
| c. El argumento.....   | 65         |
| d. La estructura o escaleta.....                                 | 65         |
| e. El tratamiento.....   | 67         |
| f. El guión final.....   | 68         |
| 6. La Adaptación.....  | 69         |
| C. El Guión en la Producción de una Película.....                | 74         |
| 1. Etapas del Proceso de Producción de una Película.....         | 76         |
| 2. El Guión en las Distintas Etapas de Producción.....           | 78         |
| 3. El Guionista en las Distintas Etapas de Producción.....       | 91         |
| <b>CAPÍTULO III: PANORAMA DE LA CINEMATOGRAFÍA PANAMEÑA.....</b> | <b>98</b>  |
| A. Antecedentes Históricos del Cine Panameño.....                | 100        |
| 1. Evolución del Documental Panameño.....                        | 102        |
| 2. El Cine de Ficción panameño.....                              | 108        |
| B. Películas Panameñas de los Últimos 25 Años.....               | 111        |
| <b>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS – ESTADO ACTUAL</b>   |            |
| <b>DE LA PROFESIÓN DE GUIONISTA EN PANAMÁ.....</b>               | <b>121</b> |
| A. Investigación de Campo.....                                   | 122        |
| B. Análisis de los Resultados.....                               | 131        |
| 1. Capacitación del Guionista Panameño.....                      | 131        |
| 2. Control del Guionista en la Creación del Guión.....           | 135        |

|   | <b>Página</b> |
|---|---------------|
| 3. Participación en la Producción de la Película.....         | 146           |
| 4. Satisfacción del Guionista con el Producto Final.....      | 150           |
| 5. Temas para Guiones de Películas Panameñas.....             | 152           |
| C. La Enseñanza del Guión de Cine en Panamá.....              | 156           |
| 1. Cursos Especializados de Guiones.....                      | 156           |
| 2. Análisis de las Encuestas.....                             | 158           |
| 3. Concurso de Guiones de Cortometrajes "Osvaldo Gudiño"..... | 160           |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>                                      | <b>165</b>    |
| <b>RECOMENDACIONES.....</b>                                   | <b>170</b>    |
| <b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                        | <b>175</b>    |
| <b>SECCIÓN DE ANEXOS.....</b>                                 | <b>180</b>    |

## ÍNDICE DE ANEXOS

|   | <b>Página</b> |
|---|---------------|
| ANEXO 1.....  | 181           |
| Acuerdo para la creación del Mercado Común de Cine Latinoamericano.   |               |
| ANEXO 2.....  | 184           |
| Copia del guión de "Caída Libre" (1996).  |               |
| ANEXO 3.....  | 215           |
| Cuestionario de las entrevistas a los guionistas panameños.   |               |
| ANEXO 4.....  | 218           |
| Planes de los cursos de guiones de cine ofrecidos en la Escuela de Producción de Radio y TV de la Facultad de Comunicación Social.    |               |
| ANEXO 5.....  | 224           |
| Resultado de las respuestas obtenidas en la encuesta a estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá. |               |
| ANEXO 6.....  | 230           |
| Bases del Concurso de Guiones de Cortometrajes "Osvaldo Gudiño".  |               |
| ANEXO 7.....  | 231           |
| Ley de cine de Colombia.  |               |
| ANEXO 8.....  | 244           |
| Consideraciones en torno a la creación de una ley de cine panameña.   |               |
| ANEXO 9.....  | 247           |
| Modelo de ley que crea el Centro Panameño de Producción Cinematográfica.  |               |
| ANEXO 10.....   | 251           |
| Funciones del Centro Panameño de Producción Cinematográfica   |               |

## RESUMEN

En la presente investigación se demuestra, a través de diversos métodos, encuestas, entrevistas y una amplia recopilación bibliográfica, la estrecha relación que existe entre el desarrollo de una industria de cine en Panamá y la evolución de la profesión de guionista.

Se realiza un concienzudo análisis sobre el estado de la cinematografía en Panamá, la situación actual del guionista, el desempeño de esta profesión en el país y su relación con la producción de películas de ficción para cine y televisión. Mediante un recuento, avalado por la valiosa contribución de especialistas y teóricos del guión, desde Aristóteles hasta Syd Field, se hace énfasis en los antecedentes históricos del guión, su evolución como herramienta vital en el proceso de producción, su estructura argumental y el formato estándar empleado denominado en inglés *screenplay*, que en español se puede traducir como “obra teatral para la pantalla”. A través de la selección de un grupo representativo de guionistas panameños y una amplia revisión de las películas de ficción nacionales realizadas para cine y televisión en los últimos 25 años, se recogen, experiencias y testimonios, que enriquecen este trabajo. El mismo concluye con una serie de recomendaciones y propuestas encaminadas a fortalecer el cine nacional y darle a la profesión del guionista el nivel educativo y cultural, que se requiere para el desarrollo de nuestra incipiente cinematografía.

## SUMMARY

This investigation demonstrates through several methods, surveys, interviews and an extensive bibliographic compilation, the narrow relation between the development of a film industry in Panama and the evolution of the scriptwriting profession. A thorough analysis of the present situation of the scriptwriter and of this profession's development in our country is made, in addition to its relation with the production of fiction films for both theatres and television. Through a revision of the work of important script specialists and theorists, from Aristoteles to Syd Field, emphasis is made in the historic background of the script, its evolution as a vital tool in the production process, the drama structure, and the standard script format used for filmmaking, which is called “screenplay”. Through the selection of a representative group of Panamanian scriptwriters and a wide revision of fictional films produced for movie theatres and television in the last 25 years, this study is enhanced by the experiences and testimonies gathered from these professionals. It concludes with a series of recommendations and proposals which intended to strengthen the Panamanian cinema, and provide the scriptwriting profession with a cultural and educational level which will be instrumental to achieve the development of our incipient cinematography.

## **INTRODUCCIÓN**

Esta investigación se adentra en terreno desconocido, al pretender establecer la estrecha relación existente entre la evolución de una industria de cine en Panamá con el desarrollo de la profesión de guionista. Mediante un análisis histórico de la situación cinematográfica en Panamá y de los factores que han contribuido para que la misma vea limitado su desarrollo, con relación al que se registra en otros países, se hace énfasis en la necesidad de que se aborden los problemas y se busquen las soluciones que permitan que Panamá desarrolle una cultura audiovisual, propia y estable, con viabilidad industrial que garantice su permanencia en el tiempo

De manera exhaustiva, se analiza el papel del guión y del guionista en el proceso de producción de películas de ficción, y se presentan aspectos relevantes sobre la evolución histórica, las características y funciones del guión, a través de la experiencia de reconocidos teóricos y manualistas de países con industrias establecidas de cine.

En forma específica, se hace énfasis en el papel del guión dentro de los procesos de creación, desarrollo y producción de un proyecto cinematográfico o televisivo. El uso del guión, como carta de presentación del proyecto y luego como herramienta de planificación de la película o serie, y, por último, como guía orientadora-conductora durante todo el proceso de producción.

Con el propósito de examinar la situación actual del guionista y su influencia en la producción de películas panameñas de ficción para cine y televisión, se escoge como

universo, de acuerdo con los objetivos de la investigación, a los guionistas que se dedican específicamente a esta actividad.

La investigación presenta, además, una síntesis de los cursos de capacitación que se ofrecen en Panamá para preparar personal especializado en la creación y desarrollo de guiones de películas de ficción.

Las entrevistas y testimonios realizados comprueban, que, aunque existe un gran talento nacional, la profesión no ha sido valorada ni estimulada y que en el sistema educativo no se hace énfasis en su enseñanza.

Con este trabajo se pretende fomentar una visión, más amplia y completa, sobre el desarrollo del cine panameño y, a través de una serie de propuestas y recomendaciones, contribuir a su crecimiento y evolución.

La incorporación de películas de ficción panameñas producidas para la televisión en el rango de estudio, no afecta los resultados de la investigación en virtud de que las consideraciones acerca del guión son las mismas en películas producidas para ambos medios, es decir, para el cine y la televisión.

De la misma manera, las películas que se producen para la televisión también pueden presentarse en el cine, por lo cual el incremento de producciones de películas para la televisión también puede contribuir al eventual desarrollo de una industria de cine en Panamá.

CAPÍTULO I

**HACER O NO HACER CINE –**

PROBLEMA Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

## CAPÍTULO I

### **HACER O NO HACER CINE – PROBLEMA Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **A. Planteamiento del problema.**

El estado actual de la cinematografía panameña conduce a plantear diversos problemas que concurren alrededor de la misma. A diferencia de otros países, no existe una Ley de Cine que fomente y regule la actividad cinematográfica en sus aspectos culturales, artísticos, técnicos, industriales y comerciales en la República de Panamá.

La cinematografía en Panamá no se ha desarrollado, en comparación con la de otros países de la región, en los cuales existe una vieja tradición de producción de películas, que ha resultado en la proliferación de actividades artísticas y comerciales relacionadas a la industria del cine y ha ofrecido empleo decoroso a miles de artistas, profesionales y técnicos. En gran medida, este avance ha sido posible a través de leyes de cine que han incentivado la producción de películas, mediante el establecimiento de tasas fiscales que deben ser pagadas por las distribuidoras internacionales para subsidiar a las cinematografías nacionales, así como incentivos fiscales para estimular la inversión privada en esta actividad.

El Estado panameño, de manera recurrente, ha incumplido con acuerdos internacionales que se han establecido para el desarrollo de la cinematografía nacional,



mostrando su indiferencia sobre el tema. Esta falta de interés estatal se pudo observar, por ejemplo, en el incumplimiento de Panamá con el "Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano", firmado en Caracas, Venezuela, el 11 de noviembre de 1989 y que aparece en el **Anexo 1** al final de esta investigación. El país no ha pagado las cuotas establecidas en el acuerdo, falta que ha impedido a nacionales interesados en desarrollar proyectos de cine beneficiarse de programas de capacitación, coproducciones de películas con otros países y otros apoyos internacionales a la producción de cine.

La falta de interés estatal, aunado a la escasez de profesionales especializados en las diferentes profesiones relacionadas a la cinematografía, especialmente guionistas, que puedan dedicarse exclusivamente a ejercer sus respectivas profesiones, ha sido un factor que ha incidido poderosamente en la carencia de producción de cine nacional. La mayoría de los especialistas, egresados de instituciones extranjeras, son absorbidos por la publicidad o la televisión, en virtud de la total ausencia de incentivos en el campo cinematográfico.

Esta carencia se agrava ante la falta de instituciones especializadas en las distintas disciplinas que formen expertos idóneos, capaces de competir con calidad, creatividad y sobre todo, que fortalezcan la identidad nacional, al recoger las historias propias que atañen a la vida de los panameños. Las universidades no ofrecen la necesaria cantidad de cursos relacionados con la interpretación y análisis de contenido de los mensajes emitidos en el cine y otros medios de comunicación. En materia de guiones de cine, solamente la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá imparte los cursos de "Elaboración de Guiones para la Radio, el Cine y la Televisión" y "Adaptaciones

Cinematográficas, Radiales y Televisivas”, para estudiantes de la Escuela de Producción de Radio y Televisión.

La falta de enseñanza acerca del lenguaje audiovisual se extiende a todo el sistema educativo nacional. La juventud no está siendo preparada para enfrentar el constante bombardeo de imágenes y sonidos, por lo cual se ve condicionada a asimilar, con poca capacidad de discernimiento, la sobrecogedora cantidad de mensajes distorsionados que recibe, a través de películas y programas de televisión extranjeros.

No hay conexión entre la teoría y la práctica y muchas producciones se hacen con mucho empirismo, entrando en el círculo vicioso de la mala calidad del producto y del rechazo de los espectadores.

Los canales comerciales, por tratarse de empresas generadoras de dividendos, por muchos años se han dedicado a la práctica de comprar productos audiovisuales extranjeros a precios competitivos. Para estas empresas ha sido preferible adquirir los llamados programas “enlatados”, ya sea telenovelas, series de televisión o películas, que invertir en la producción de productos nacionales.

Algo similar ha ocurrido con la televisión educativa en Panamá. La carencia de recursos para desarrollar historias panameñas para la televisión es, también, reflejo de la falta de interés estatal. Luego de más de treinta años de operación, RTVE-Canal Once ha realizado acciones de capacitación con asesorías extranjeras, y ha enviado personal a capacitarse a otros países, pero no ha establecido programas permanentes de capacitación de personal capacitado en la producción de películas de ficción, ni ha asignado los fondos necesarios para desarrollar esta labor.

La Fundación para la Educación en la Televisión (FETV-Canal 5), cuya programación aborda temas de carácter educativo, cerró su departamento de producción nacional en 2004 y, por lo tanto, ha dejado de preparar personal para trabajar en películas y series nacionales.

Otro factor que incide en el atraso cinematográfico es la escasa colaboración de las empresas distribuidoras de cine en este esfuerzo de desarrollo cultural. Estas empresas transnacionales responden a la poderosa *Motion Picture Association of America* (MPAA), organismo estadounidense que regula una de las industrias más ricas del planeta, cuyas películas constituyen uno de los productos de mayor exportación de los Estados Unidos al mundo entero. El acaparamiento casi monopolístico de la MPAA en Panamá se hace evidente con tan sólo revisar la cartelera cinematográfica, en la cual destaca una abultada oferta de cine estadounidense frente a una escasa o inexistente oferta cinematográfica de otras latitudes.

Otro aspecto de esta problemática son los costos de producción. Para los cineastas latinoamericanos, los costos se incrementaron significativamente a partir de la década de los años 1970, cuando Kodak, la mayor suplidora de película virgen para la industria del cine, dejó de vender y de revelar la película de 16mm en varios países de la región, incluyendo Panamá. Esta estrategia empresarial contribuyó al lento desarrollo del cine nacional y a la penetración casi monopolística del cine estadounidense en el mercado panameño, como sin duda lo pudo evidenciar en sus visitas a Panamá el ex-presidente de la MPAA, Jack Valenti, quien, al referirse a las aspiraciones de los cineastas latinoamericanos, solía repetir: “¿Ustedes por qué quieren hacer cine, si nosotros lo podemos hacer mejor?”.

El resultado de toda esta problemática ha sido la casi total inexistencia del cine panameño. En los 110 años de existencia del llamado séptimo arte, sólo se han filmado dos largometrajes de ficción netamente panameños para ser proyectados en las salas de cine.<sup>1</sup>

Esta realidad cultural de Panamá ha obligado a ampliar el rango de la presente investigación a los guiones de películas para la televisión. Variación que no afectó el contenido ni los objetivos de la investigación, en virtud de que el guión de una película de cine es igual al de una película de televisión; así como son iguales sus procesos de creación y de desarrollo, y la función del guionista en estos procesos. Lo que varía no es el guión, sino el formato empleado para filmar o grabar la película, ya sea en película de cine o en cinta de vídeo, y luego para distribuir y exhibir la película.

En lo que respecta a la distribución y exhibición, la misma película de ficción puede estar contenida en rollos de película para ser proyectada en salas de cine. También puede estar en cintas de vídeo o en discos de vídeo digital para su transmisión masiva por televisión, satélite o cable; o para su reproducción privada en el hogar. Además, como veremos al final de este capítulo, la misma película puede ser transmitida desde un solo punto por satélite, para su proyección simultánea en miles de salas de cine alrededor del mundo.

---

<sup>1</sup> “Cuando muere la ilusión” (1949) e “Ileana, la mujer” (1966)

## **B. Justificación de la investigación.**

El cine es una manifestación artística, cultural y estética, fuente y recurso para analizar y comprender el devenir de la historia, pero también es una proyección de la identidad colectiva. Al carecer de estos elementos que fortalecen la cultura de una Nación, nuestra desventaja, con relación a otros países es evidente.

La República de Panamá presenta un enorme subdesarrollo en materia de cine, este fenómeno nos ha llevado a realizar una investigación que nos permita encontrar soluciones o alternativas que conduzcan al desarrollo de esta actividad. El presente estudio, que se centra alrededor de la profesión de guionista, busca explicar y superar este nivel de atraso y, a la vez, ofrecer alternativas que promuevan su futuro crecimiento y desarrollo.

El beneficio directo del desarrollo de una industria de cine no solo será económico, reflejado en la generación de empleos y en los desembolsos directos a la economía, además del consabido factor multiplicador. También será cultural, fortaleciendo la identidad nacional, y produciendo el bienestar de los panameños y las panameñas al sentirse identificados como colectividad en las pantallas de cine y televisión.

El análisis de la situación actual de la profesión de guionista en Panamá, que aquí se plantea, permitirá hacer una proyección, con buen grado de precisión, del futuro de la cinematografía nacional. Esta proyección será un buen indicador del desarrollo potencial de una actividad económica y cultural, como lo es la producción de películas para cine o televisión. Esta actividad ha evolucionado en Colombia, México, Venezuela, Argentina,

Brasil y en otros países de la región, generando empleos bien remunerados para personal capacitado en las distintas profesiones relacionadas con el cine. Lo mismo podría suceder en Panamá.

De igual manera, el grado de preparación de los guionistas, los esfuerzos educativos para desarrollar esta profesión, la importancia que los canales de televisión le dan al trabajo del guionista, y la capacitación que estas empresas les ofrece para impulsar la creación de guiones de películas y series, también son indicadores confiables del desarrollo potencial de esta actividad en el país.

Del mismo modo, el análisis del papel del guionista panameño en la producción de películas de cine permitirá tener una noción clara de la importancia de esta profesión como factor clave del desarrollo de la cinematografía nacional. Además, el planteamiento de los problemas que enfrentan los guionistas panameños en la actualidad, y la presentación de posibles soluciones, contribuirá al mejoramiento de esta profesión y al impulso del cine nacional. La presente investigación intenta mostrar la realidad de una profesión poco conocida en Panamá, como lo es la del guionista que escribe guiones de películas de ficción para el cine y la televisión, así como la contribución de este profesional al desarrollo potencial de una industria de producción de este tipo de películas.

### **C. Hipótesis de trabajo.**

La hipótesis de esta investigación parte de los siguientes supuestos:

- La cinematografía en Panamá muestra un significativo atraso.

- El débil desarrollo de la cinematografía en Panamá tiene diversas causas económico-políticas pero también sociales y educacionales.
- El desarrollo de la cinematografía en Panamá requiere como mínimo de políticas culturales estatales, de formación de profesionales idóneos, y de aportes económicos de los poderosos sectores empresariales.
- La formación de una masa crítica de guionistas podría convertirse en catalizador del interés social, estatal y privado para el despegue de una industria cinematográfica en Panamá.
- La Universidad de Panamá, como gestora de saber, debe crear una Escuela de Cine que forme guionistas y demás profesionales necesarios para la elaboración y ejecución de proyectos cinematográficos de calidad, que incentiven al Estado y a los grupos económicos a considerar la rentabilidad de la industria cinematográfica panameña.

Basados en estos supuestos, se elaboró la siguiente hipótesis:

*El desarrollo de la cinematografía en Panamá no solo requiere de la creación de políticas culturales estatales, de la formación de profesionales idóneos y del aporte económico del sector empresarial, sino también de la contribución de guionistas que se conviertan en catalizadores del interés social, estatal y privado hacia esta actividad artística, cultural y económica.*

Para demostrar esta hipótesis, primero se examinará la función del guión y del guionista en el proceso de producción de películas dentro de la industria establecida del cine a nivel mundial. Luego se mostrará la producción de películas hechas para el cine y

la televisión en Panamá, y se analizará la función del guionista panameño en el proceso de producción de estas películas en los últimos 25 años.

## **D. Objetivos de la investigación.**

### **Objetivo General:**

Lograr información y conocimiento exhaustivo sobre la situación de la cinematografía en Panamá, los factores negativos que la frenan y las posibilidades y alternativas de desarrollo que pueden iniciarse para influir en el despegue de la industria de producción de películas de ficción para el cine y la televisión en Panamá.

### **Objetivos Específicos:**

- Mostrar el estado actual de la actividad cinematográfica en el país, específicamente en la producción de películas de ficción para el cine y la televisión.
- Determinar el papel que juega el guionista en las distintas etapas de creación y desarrollo de películas para cine y televisión en Panamá.
- Identificar la capacitación que han recibido los guionistas panameños en técnicas de creación y desarrollo de guiones de películas para cine o televisión, y la capacitación que ofrecen las empresas televisoras a sus guionistas.
- Señalar la temática que ha predominado en el cine nacional y los temas de las posibles películas panameñas futuras.
- Explicar el desarrollo histórico y la función del guión y del guionista en el proceso de producción de películas en la industria del cine.



- Documentar el proceso de creación, desarrollo y técnica de redacción del guión de cine para que sirva como material de referencia de los estudiosos de esta rama de la cinematografía.

## **E. Metodología de la investigación.**

En esta investigación social utilizaremos el método cualitativo y exploratorio para mostrar la realidad de la profesión de guionista en el país y su posible contribución al desarrollo de la cinematografía nacional.

La investigación se adentrará en un terreno no estudiado hasta ahora en el país, como es la creación y desarrollo de guiones de películas de ficción panameñas, con la intención de identificar factores relacionados en forma directa o indirecta con el bajo nivel de producción de estas películas.

Para la recolección de la información se acudió a las siguientes fuentes:

- **Fuentes secundarias:** Esta investigación recopila abundante información especializada en cine y guiones de ficción, a través de libros, Internet y de artículos relacionados obtenidos en diarios locales. La temática se enfoca en las consideraciones teóricas acerca del guión como elemento clave en el desarrollo de cualquier proyecto audiovisual; así como la estructura, el proceso de desarrollo y las características del formato estándar del guión de cine. Se incluyen aspectos de la historia del cine panameño, y de la cinematografía a nivel mundial.

- **Fuentes primarias:** La principal fuente de información para esta investigación fueron las entrevistas a guionistas en ejercicio dentro del mercado laboral

panameño. Es una investigación de tipo social, cualitativa, pues se le da gran valor a la experticia de estos profesionales. Algunos de estos guionistas se encuentran trabajando en el campo de la producción de televisión, tanto en el sector público como en el privado; otros son independientes o se dedican a oficios ajenos al cine y la televisión. Esta investigación se enfocará en aquellos que hayan escrito guiones de películas de ficción.

Otra fuente primaria de información fueron las encuestas impartidas a estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá. Esta herramienta ayudó a recabar información adicional sobre la capacitación que ofrece la Facultad en materia de desarrollo y redacción de guiones de cine, y permitirá conocer el grado de comprensión acerca de la profesión de guionista y el valor del guión como instrumento de trabajo en los futuros comunicadores.

## **F. Glosario de términos.**

Conocer los siguientes términos ayudará a la mejor comprensión de esta investigación:

- ***Cine de ficción:*** El cine de ficción proporciona a sus espectadores vivencias emocionales derivadas del proceso de proyección-identificación con los personajes, proceso en el que las respuestas emocionales tienden a eclipsar a las intelectuales. Estas vivencias emocionales que el film proporciona a su espectador son muy similares a las del sueño.

- ***Película de cine:*** Una película es la cinta de celuloide que se impresiona y se revela por procedimientos químicos. También es el espectáculo cinematográfico que narra una historia interpretada por actores.

Una película de cine también puede ser la secuencia de imágenes fotográficas tomadas con una cámara y presentadas mediante un proyector. La frecuencia de las imágenes, que en el cine son 24 cuadros o fotogramas por segundo, crea en el ojo humano la ilusión de continuidad, sin interrupción entre cada fotograma debido a la “persistencia retiniana”, que es una característica del ojo humano que provoca que las imágenes que observa nuestra retina no se borren instantáneamente, sino que, de esta manera, se produce el encadenamiento de los fotogramas con las resultantes imágenes en movimiento.

Las imágenes en la película de cine se producen mediante un fenómeno óptico, de la siguiente manera: Las cámaras de cine están equipadas con lentes que recogen la luz reflejada en la imagen a fotografiar, la que, a su vez, produce un cambio químico en la película por medio de la cual se reproduce la imagen fotografiada.

- ***Formatos de cine:*** Las películas para la gran pantalla siguen realizándose de momento con las películas clásicas de celuloide, cuyo formato es de 35 milímetros, que es idéntico al que se utiliza en la fotografía clásica como “tamaño universal”. Además del formato de 35mm, se ha utilizado ocasionalmente el formato de ancho doble, de 65 mm para la filmación de unas pocas películas (para la proyección la película se convierte en 70mm al añadirse la banda de sonido). Actualmente este formato de 70mm se utiliza en las proyecciones especiales tipo Imax.

Por otra parte, fue muy popular el formato de 16 mm, y el Super16, es decir, la mitad del formato estándar en el cine, que se utilizó para películas experimentales, así como para documentales y cortometrajes. Este formato se sigue utilizando en documentales y en las escuelas de cine para la formación de sus alumnos, aunque ha disminuido el uso en provecho del vídeo.

- **Vídeo:** La palabra vídeo hace referencia a un proceso de registro de imagen y sonido electromagnético. Puede referirse al soporte de registro, llamando así a la cinta o al equipo encargado de la grabación. Soporte magnético consistente en una cinta que se enrolla en dos carretes encerrados en una caja de plástico que sirve para grabar imágenes y sonido con el fin de reproducirlas en la televisión.

También puede ser la obra musical, película, o documental contenidas en una cinta de vídeo.

- **Televisión:** Transmisión de imágenes en movimiento de un lugar a otro. Se transmite una sucesión de fotografías instantáneas a razón de 25 por segundo lo cual da la sensación de movimiento continuado. La cámara de televisión convierte el cuadro luminoso de la escena que se transmite en una serie de señales eléctricas que modulan una onda conductora de radio de alta frecuencia. Las señales recibidas son convertidas en variaciones luminosas y reordenadas sobre una pantalla de tubo catódico en el aparato receptor. Requiere un guión en el que las acotaciones se refieren no sólo a la voz ya los efectos sonoros, sino también a las imágenes: planos, luces, movimientos de la cámara o de los personajes, etc.

En la televisión la imagen es grabada mediante un fenómeno electrónico a través de cámaras de vídeo equipadas con tubos o chips electrónicos, en las cuales las partículas

electrónicas son estimuladas para combinarse en millones de puntos que reproducen la imagen en una cinta magnética o en un disco duro.

- **Cine digital:** Para concluir esta sección, se presentará una definición ampliada del término *cine digital*, en vista de su creciente utilización en la producción de películas para el cine, y por considerar que será el formato en el cual se realizará la mayoría de las películas panameñas en el futuro.

Por su alta calidad de imagen, el cine digital compite con la película de cine. Básicamente las imágenes se graban con una cámara de video digital, luego se traspassa y edita en un computador que tenga el software apropiado; posteriormente se envía a un laboratorio de transferencia de cinta; y por último, se espera a que la “película” sea devuelta en formato de celuloide, lista para ser presentada en cualquier sala de cine.

Los adelantos tecnológicos y las nuevas tendencias en la industria del cine indican que, en el futuro, las películas digitales no serán transferidas al formato de cine para su distribución tradicional, sino que serán transmitidas por satélite hasta salas equipadas con proyectores digitales. Menores costos y mayores ganancias para esta industria megamillonaria. En la actualidad, los estudios de cine hollywoodenses gastan en conjunto aproximadamente \$1,300 millones al año en hacer copias de sus películas para enviar a los cines de todo el mundo. La utilización de archivos digitales podría ahorrar hasta 90 por ciento de ese dinero.

La industria ya está dando los primeros pasos en esa dirección. En octubre de 2004, por ejemplo, la casa productora Lions Gate envió por satélite la película “The Final Cut” a unos 115 cines, confirmando la eficiencia de este nuevo y revolucionario sistema.

Para los estudios, otra ventaja de la tecnología digital es que la calidad visual y sonora no se deteriora con la reproducción constante, a diferencia de las cintas de celuloide.

El cine en el futuro se encamina hacia la tecnología digital, el llamado cine digital. Las imágenes mantienen la misma calidad de la película de 35mm y su proyección en la gran pantalla se permite con modernos proyectores. Como veremos más adelante, los bajos costos de esta tecnología contribuirán al desarrollo del cine en los países que, como Panamá, no cuentan con industrias establecidas de cine. El lenguaje, sin embargo, permanecerá filmico, no importa en que formato este grabado.

CAPÍTULO II

**PRIMERO SE ESCRIBE LA PELÍCULA –**

EL GUIÓN EN LA INDUSTRIA DEL CINE

## CAPÍTULO II

### **PRIMERO SE ESCRIBE LA PELÍCULA – EL GUIÓN EN LA INDUSTRIA DEL CINE**

#### **A. El guión de cine.**

Ninguna película o serie de televisión de calidad mundial – entiéndase como aquella realizada con el presupuesto adecuado y con el objetivo de su distribución internacional – se ha iniciado sin que primero se haya desarrollado y aprobado un guión. Esta idea inicial acerca de la importancia y la complejidad del guión la confirma el famoso guionista francés, Jean-Claude Carriere, en su obra *The Secret Language of Film* (El Lenguaje Secreto del Cine):

De hecho, un buen guión es aquel del cual nace una buena película. Una vez que la película existe, el guión deja de hacerlo. Es quizás, el menos visible de los componentes del trabajo terminado. Es la primera encarnación de la película y aparenta ser una pieza completa e independiente. Pero está destinada a sufrir una metamorfosis, a desaparecer, a fundirse en otra forma, la forma final.<sup>2</sup>

Otra aspecto acerca de la complejidad del guión de cine y de las dificultades que enfrenta el guionista al ejercer su oficio los encontramos en *The Tools of Scriptwriting, A writer's guide to the craft and elements of a screenplay* (Las Herramientas de Redacción

---

<sup>2</sup> Carriere, *The Secret Language of Film*, p. 148



del Guión, Una guía para el escritor sobre el oficio y los elementos del guión de cine),

David Howard y Edward Mabley:

El guión es ciertamente una de las más difíciles y malinterpretadas formas de escritura en toda la literatura. La película que resulta del trabajo del guionista es mucho más inmediata y visceral que la prosa de ficción, sin embargo el proceso de transformar las palabras, ideas y deseos del autor en el producto final es menos directa e involucra muchos más intermediarios entre escritor y audiencia que otras formas de literatura. Como resultado, el guionista encuentra su paso tejido de obstáculos y problemas que no se producen al escribir un ensayo, una novela o un poema.<sup>3</sup>

En este punto cabe señalar que los obstáculos y problemas que enfrentan los guionistas, a los cuales se refiere la cita anterior, serán analizados en esta investigación, incluyendo los enfrentados por los guionistas panameños.

Otra interpretación del papel del guión y su importancia en la producción de películas se encuentra en la obra de Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*:

Son rarísimos los casos de películas de ficción que se han rodado sin un guión previo, por somero que sea; y, de las películas argumentales rodadas sobre un guión – es decir, de la mayor parte de la producción mundial de todos los tiempos –, una porción muy considerable proviene de un material literario (novela o pieza teatral) anterior al guión mismo. No nos ocupará ahora la relación, que como lenguajes, tienen el literario y el fílmico – hecho que ya se ha examinado –, sino algunos problemas generales de la adaptación de un material novelesco a la pantalla: qué gana, qué pierde acaso, en qué se transforma un relato literario al pasar a ser una historia puesta en imágenes.<sup>4</sup>

Esta interrelación palabra-imagen en el guión de cine es profundizada por el director y teórico argentino Simón Feldman, cuando se refiere a lo que él llama *libro cinematográfico*. De esta manera, afirma Feldman, el libro cinematográfico

---

<sup>3</sup> Howard y Mabley, *The tools of scriptwriting, a writer's guide to the craft and elements of a screenplay*, p. 3

<sup>4</sup> Gimferrer, *Cine y Literatura*, p. 49

describe una acción potencial cuya esencia tomará forma, no a través de la palabra, sino a través de las imágenes. Y el sentido de esas imágenes no puede describirse en su forma final, porque la imagen y la palabra escrita se expresan en planos totalmente diferentes.

Por mayor que sea la imaginación de quien describe una escena que va a filmarse, la eficacia real de las imágenes resultantes es poco predecible, ya que dependen fundamentalmente de su concreción en la pantalla. Aun en los casos en que los diálogos tienen importancia en el desarrollo de la película, es la acción concreta, el medio en que se desenvuelve esa acción, y la forma en que todo ello se vierte en imágenes, lo que da vida a la historia.<sup>5</sup>

A lo largo de la historia del cine y la televisión, el guión ha servido tanto para motivar a los inversionistas que financian el proyecto, como para integrar al equipo de producción que se formará para alcanzar la meta común de llevar la historia escrita a la gran pantalla; o en el caso de esta investigación, a la pequeña de televisión.

Francis Vanoye, en su obra *Guiones Modelo y Modelos de Guión*, explica la función del guión como herramienta orientadora de todo el proceso de producción:

Escrito “en cadena”, colectiva o individualmente, madurado con detenimiento o casi improvisado, intocable o incesantemente puesto al día, el guión constituye un conjunto de propuestas para la elaboración de un relato cinematográfico, propuestas que entran en interacción con las operaciones de rodaje, montaje, mezcla, etc. Está presente en los niveles de contenidos, de los dispositivos narrativos, de las estructuras dramáticas, de la dinámica y perfil secuenciales y, finalmente, de los diálogos. En este sentido participa, desde luego, de y en la puesta en escena, sin negar, evidentemente, la aportación decisiva – a veces conflictiva o contradictoria – de los elementos de puesta en escena inherentes al rodaje y al montaje: ¿acaso no hablaba Truffaut de rodar contra el guión y de montar contra el rodaje?<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Feldman, *El Director de Cine*, p. 155

<sup>6</sup> Vanoye, *Guiones Modelo y Modelos de Guión*, p. 20

## 1. Antecedentes históricos del guión de cine.

La presente investigación se centra en el papel que desempeñan los guiones de cine, ya sea de películas unitarias o seriadas, y su incidencia en la realización de proyectos de producción cinematográfica desde los inicios de la industria del cine.

A diferencia de la novela, el teatro o el cuento, el guión de cine no ha tenido un formato único a lo largo de los años. Y, a diferencia de estos géneros, el guión de cine acaba de cumplir los 110 años.

Situado entre la literatura y el cine, el guión no es un “texto”. No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro: las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo está en su grado cero. Pero el guión tampoco es el filme: no implica verdaderas imágenes, ni efectos de montaje perceptibles, y eso sin hablar de los sonidos y las voces.<sup>7</sup>

Un punto de vista importante sobre este tema lo ofrece James F. Boyle, profesor de redacción de guiones de la Universidad del Sur de California, en el prólogo de la obra *The Complete Guide to Standard Script Formats* (Guía Completa a los Formatos Estándares del Guión), de Hillis R. Cole Jr. y Judith H. Haag:

Críticos reconocidos sostienen que un guión no es un producto final. Ellos señalan que la película completada es el producto final y que el guión es solamente una medida transitoria.<sup>8</sup> Boyle añade que si admitimos que el guión es una forma de arte intermedia, puede compararse a los bocetos que el escultor o el pintor preparan antes mientras diseñan sus respectivas obras de arte. Y estos bocetos, como se da el caso de Picasso o Goya en la pintura y de Rodin en la escultura, se encuentran en exhibiciones en

---

<sup>7</sup> Vanoye, op. cit., p. 19

<sup>8</sup> Cole y Haag, *The Complete Guide to Standard Script Formats*, p.i

los museos de El Prado y Reina Sofía, en Madrid, y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. ... el guión de Harold Pinter de "Proust" (adaptación de *Remembrance of Things Past*, de Proust) no ha sido producido aún, sin embargo ha sido publicado y es considerado una buena pieza literaria.<sup>9</sup> Cabe destacar que todos los años se publican varias docenas de guiones, lo cual demuestra su valor creciente como género literario.

Por otro lado, se puede afirmar que el guión de cine es hijo directo de la obra de teatro. Ambos formatos son parecidos, con la excepción de que en la obra teatral se describe menos la escena y predomina el diálogo, que se escribe de un extremo a otro de la página, a diferencia del guión, en que una descripción de la escena es importante con los diálogos enmarcados en bloque en el centro de la página.

En la creación de guiones se adaptan muchas herramientas y convenciones del teatro a la nueva tecnología del cine, una nueva forma de presentar la historia a la audiencia.

Si examinamos obras de teatro exitosas (es decir, obras que han mantenido el interés de la audiencia en un período de tiempo) y se las compara con películas exitosas, vemos que parecen compartir ciertas características. La técnica empleada para mantener el interés de la audiencia es asombrosamente similar en una comedia de Plautus y una por Neil Simon, una tragedia griega y *El Padrino*, una obra de Shakespeare y *Alguien voló sobre el nido del cucú*. En otras palabras, existe una técnica para enfocar el interés de la audiencia que puede observarse, y puede aprenderse. (El dominio de la técnica automáticamente no va a asegurar la creación de una obra o guión viable, pero la falta de una técnica deliberada e instintiva ciertamente que asegurará el fracaso.)<sup>10</sup>

Esta técnica narrativa es tan antigua como la civilización occidental, ya que se remonta 2,400 años atrás, en la clásica *Poética*, de Aristóteles. Se considera que este es el

---

<sup>9</sup> Cole y Haag, op. cit., p. ii

<sup>10</sup> Vanoye, op. cit., p. 20

primer texto que sistematiza el estudio del objeto literario, centrándose especialmente en el texto dramático, es decir, el teatro y el cine.

Creo que todos los que escribamos para un espectador al que intentemos conmover, al que podamos moverlo a la “compasión” (“con *pathós*” = sentir con el otro) debemos conocer la deuda enorme que tenemos con Aristóteles y hacérselo saber a los alumnos. Como también debemos saber y hacerles saber que las estructuras narrativas no son demasiadas, como así tampoco los temas, y que “las generaciones de los hombres” (citando a Borges) lo que hacen es reescribir estos temas, adaptar formas, re-significar argumentos y conflictos conforme a nuestra realidad económico-social.

Los alumnos se sorprenden con esto, que los hace sentir herederos de algo grande y que los pone en el mismo camino y los arma de las mismas herramientas que los clásicos griegos tenían para escribir. Y que al igual que nosotros, guionistas del Siglo XXI, mostraban una historia.

Hombres y mujeres que, desde los siglos de los siglos, les muestran a otros hombres y mujeres (que se visten diferentes pero no son distintos) sus conflictos, sus maneras de amar, de morir y de matar, y las herramientas para construir personajes verosímiles que muevan a la mimesis, a la identificación, como tantas veces intentamos hacer.<sup>11</sup>

Por otro lado, el guión no es un género estable, ni una disciplina que se mantiene invariable entre los miembros de la profesión.

Las técnicas, prácticas y costumbres vinculadas a la profesión cinematográfica varían mucho de un país a otro, de una época a otra e, incluso – en un país y en una época dados – de una película a otra. Estas variaciones se deben probablemente a que el cine sigue siendo una práctica artística y a que el “medio”, muy heterogéneo por otra parte, se resiste a dejarse circunscribir por reglas demasiado rígidas. Pero la historia parece demostrar que el guión ha conocido siempre la relativa inestabilidad de forma y función que hoy observamos.<sup>12</sup>

Para remontarnos con algún grado de precisión a los orígenes del guión, hay que referirse a la obra *El cine clásico de Hollywood*, de David Bordwell, Janet Staiger y

<sup>11</sup> Ferrari, Laura. Jornadas de Reflexión Académica XII. Facultad de Palermo  
[www.palermo.edu.ar/facultades\\_escuelas/dyc/cestud/refl\\_acad/13\\_jornadas\\_2005/ferrari\\_laura\\_2005.htm](http://www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/cestud/refl_acad/13_jornadas_2005/ferrari_laura_2005.htm)

<sup>12</sup> Vanoye, op. cit., p. 15

Kristin Thompson, quienes afirman que, desde 1897, la Biograph contrataba ya a escritores para que facilitasen ideas, historias y sinopsis que, seguidamente, se trataban en forma de *outline script* – o plan del guión.

Se trataba de seleccionar un tema, de construir una intriga y estructurarla en episodios filmables, con descripción del escenario y la acción, de los personajes, explicación de las emociones a expresar, mención de las entradas y salidas del cuadro – se observa la influencia de las técnicas teatrales –, sirviendo como indicaciones escénicas algunas palabras del diálogo.<sup>13</sup>

La nueva necesidad obliga a los estudios a abrir departamentos “de guión”, los cuales se encargan de elegir las historias y segmentarlas, para luego ser asignadas a los realizadores. Cuando la duración de las películas aumenta de uno a varios rollos, entre 1911 y 1917, se elaboran guiones con una continuidad lógico-espacio-temporal muy elaborada. Esto permite enlazar en el plano espacio-temporal escenas no contiguas, con el cuidado de mantener la comprensión y la continuidad lógica mediante las entradas y salidas de los personajes o por medio de rótulos con las leyendas de la trama. De esta manera, el guión adquiere la importancia para ser la base del relato filmico y su memoria durante todas las operaciones de rodaje y de montaje. Los guiones detallados en continuidad son elementos corrientes de la creciente industria del cine a partir de 1914.

El guión se desarrolla a partir del período del cine mudo de Hollywood, cuando, en forma separada, unos escritores escribían el argumento de la película y otros escribían los rótulos que contenían el diálogo.<sup>14</sup> Como las películas dependen menos de la palabra hablada, al diálogo se le da menos espacio, lo cual explica el por qué los diálogos quedaron comprimidos en la mitad de la página cuando se desarrolló el formato de guión.

---

<sup>13</sup> Vanoye, *ibid.*

<sup>14</sup> Cole y Haag, *op. cit.*, p. ii

En aquellos primeros *scripts*, se especifica la localización de los escenarios (exteriores/interiores) y la lista de los personajes, y se dedica una página a la sinopsis, numerándose cada plano con la descripción de la acción y las instrucciones técnicas. Esta práctica domina entre 1914 y 1931, pero se flexibiliza para ciertas producciones o bajo la influencia de realizadores de fuerte personalidad: el rodaje ya no se prevé entonces plano a plano, sino que se apoya en un *general outline script* (especie de tratamiento según grandes bloques narrativos), decidiendo el realizador el *découpage*<sup>15</sup> técnico poco antes o durante el rodaje.<sup>16</sup>

El famoso director estadounidense D. W. Griffith, realizador de los clásicos *El Nacimiento de una Nación* (1916) e *Intolerancia* (1918) utilizaba *scripts* generales, elaborando muchas de sus películas durante el montaje. Esta misma técnica empleaba Charles Chaplin. Pero estos prestigiosos realizadores se permitían períodos de realización de sus películas – en cuanto a la escritura del guión, al rodaje y posterior montaje del filme, mucho más largos de los habitados en una industria donde se le exigía al director promedio realizar una película por semana.

La llegada del sonido al cine modifica, como es lógico suponer, el formato y la presentación del guión, para integrar los diálogos, los sonidos y la música. Los guiones ahora no se limitan a describir cada plano, sino escena por escena. Esto se hace necesario para poder hacer los cálculos del presupuesto y ofrecer información al realizador para la puesta y la duración de cada escena.

La industria del cine nuevamente modifica sus estructuras para acomodar la nueva necesidad de guiones (y guionistas) más especializados. En los años 20, los estudios cuentan con departamentos de lectura (búsqueda de temas, examen de novelas y obras dramáticas) y de escritura del guión. Trabajan en ellos especialistas en traducir una

<sup>15</sup> *Découpage técnico: desglose técnico*

<sup>16</sup> Vanoye, op. cit., p. 16

historia a la continuidad del cine, proceso que luego se conocerá como “adaptación cinematográfica”.

Una vez, establecidos los orígenes del guión en la industria del cine estadounidense, no podemos dejar por fuera los orígenes del guión en Francia, país padre del cine a través de los hermanos Lumiere. Vanoye cita al historiador del cine, el francés Jean-Paul Torok, quién en su obra *Le scénario*, ofrece algunas indicaciones sobre los primeros guiones, en especial los de Méliès, considerado uno de los principales precursores del lenguaje cinematográfico.

*La Revue du cinéma*, 4 (octubre de 1929), publicó el texto del *Viaje a través de lo imposible (Voyage à travers l'impossible)*, 1904, “Gran nueva obra fantástica en 40 cuadros; guión, trucos y decorados de G. Méliès”). Se trata de una descripción detallada (decorados, movimientos de los personajes, acciones, etc.), a menudo bastante literaria, del contenido de cada cuadro. Las prácticas ulteriores fueron probablemente tan diversificadas como en los Estados Unidos, sin alcanzar, de todos modos, nunca el grado de planificación alcanzado en Hollywood.<sup>17</sup>

En cuanto a la teoría del *auteur*, es decir, el autor de la película, aquel que la concibe desde la idea en la mente, plasma la historia en papel, y dirige y controla cada etapa del proceso de producción, Vanoye afirma que esta corriente se inicia en los años 50; sin embargo, cita un artículo del crítico de cine Alexandre Astruc, quien afirma que la idea de que el realizador tiene que escribir sus propios guiones se remonta a mucho antes.

En 1922, Carl T. Dreyer discutía ya el pensamiento de Benjamín Christensen, que él resumía así: “El realizador debe crear él mismo sus guiones”, afirmando que la “misión del realizador está hecha de sumisión al escritor a cuya causa sirve”. No obstante, el mismo Dreyer declaraba en 1950: “El ideal, por supuesto, es que el realizador escriba él mismo su propio guión. Sólo llegará a ser realmente un artista creador (en relación con el artista reproductor) cuando escriba su guión él mismo”. Pero podríamos también referirnos a la Francia de los años 20 y a los

---

<sup>17</sup> Vanoye, op. cit., p. 17



textos de Louis Delluc. Se ve cómo varían considerablemente las funciones (y por tanto, correlativamente, las formas) del guión según el realizador se sitúe como “reproductor” (siendo entonces el guión una maqueta del filme) o como autor (el guión será un momento del proceso de creación). Pero ni siquiera en este último caso están fijadas las prácticas de escritura y de utilización del guión, y Jean Eustache, por ejemplo, que escribe íntegramente el texto de *La Maman et la Putain* (1973) para que sus actores lo reciten casi al pie de la letra, puede oponerse a Jacques Rivette o a Maurice Pialat, que recurren a diversas formas y grados de improvisación, desde el trabajo sobre un esbozo a la escritura día a día, aprovechando eventualmente los acontecimientos y las relaciones del rodaje.<sup>18</sup>

Otro aspecto del *auteur* es el del “realizador-improvisador”, es decir, aquel que no estructura su película de acuerdo a un guión, sino que va armando su historia de acuerdo a un esquema que “toma forma” durante el rodaje y, algunas veces, durante el montaje posterior. Es de suponer que apoya su improvisación en una larga preparación.

Sin embargo, la noción de autor no modificó el funcionamiento efectivo del guión en la elaboración del filme, sino que reafirmó su principal característica. El guión sigue siendo cambiante, fluctuante e inestable, a la vez que indispensable. Desde las guías básicas de Chaplin hasta los guiones completos y *storyboards* de Hitchcock, que decía podrían rodarse sin él, y desde los equipos de guionistas de los grandes estudios de cine de Hollywood hasta el solitario Woody Allen, recostado en su recámara neoyorquina con un lápiz y una libreta, el guión sigue siendo parte complementaria de los contextos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto o en etapa de rodaje. Sobre el guión de hierro de Alfred Hitchcock se hablará más adelante, al tratar el tema del guión en las distintas etapas de la producción. Sobre Woody Allen, Eric Lax describe al inicio

---

<sup>18</sup> Vanoye, *ibid.*

de su biografía de este autor por excelencia del cine actual, la relación íntima de Allen con su obra en la etapa de creación y desarrollo del guión:

Woody Allen yacía sobre la cama de matrimonio, en el Grand Hotel de Estocolmo, escribiendo a mano el guión de una película. Esto no era excepcional: muchas de sus películas las ha escrito tendido en la cama de latón de una habitación para invitados de su ático dúplex en la Quinta Avenida de Nueva Cork. Pero esta vez se hallaba de vacaciones—esto sí era excepcional—y, en lugar de las de la libreta de hojas amarillas en que suele escribir, su cara se hallaba casi tan cerca del papel con membrete del hotel con la misma pluma.<sup>19</sup>

## 2. Distintos formatos de guiones.

Básicamente existen tres tipos de guiones según el formato y la principal distinción entre los tres se hace en la manera como se escriben las escenas, los personajes y los diálogos sobre la página. Estos formatos son:

- La página dividida
- El *storyboard*
- El guión de cine o *screenplay*

El formato de guión de página dividida, como su nombre lo indica, se caracteriza porque la página se divide por la mitad en dos columnas. En la columna de la izquierda se colocan todos los elementos visuales y en la columna de la derecha se colocan todos los elementos de sonido. La página dividida es el formato usado en reportajes informativos o películas documentales.

Donna Matrazo, en su obra *The Corporate Scriptwriting Book* (El Libro del Guión Corporativo), se refiere al empleo de este formato: Muchas personas sí emplean

---

<sup>19</sup> Lax, *Woody Allen, la biografía*, p. 11

este estilo para guiones de películas de cine, pero causa problemas por varias razones. Por su propio estilo, motiva al escritor a escribir la palabra hablada del guión primero, lo cual es exactamente lo opuesto a lo que debe hacer el escritor.<sup>20</sup>

Lo peor es el problema que este guión crea con el cliente. Por alguna razón, la gente tiene la tendencia a leer la columna de audio primero. Si has escrito el guión en forma correcta, dejando que las imágenes cuenten la historia con la palabra hablada como complemento, el audio parecerá incompleto. El cliente concluirá que el guión es incompleto. “Otro problema con este formato es que no luce profesional. Cualquiera puede escribir un guión en este estilo. El formato de *screenplay* es señal de un guionista experimentado y le transmite al cliente y a otros que se requiere destrezas especiales para escribir un guión”.<sup>21</sup>

En general, el mayor problema que presenta el formato de página dividida consiste en que los elementos auditivos, principalmente los diálogos y la narración, no se escriben en el guión para ser leídos de forma independiente, sino que son un complemento de los elementos visuales. Y tal como aparecen en la página dividida, facilita que se lean en forma separada, lo cual puede prestarse a confusiones o limiten la efectividad del guión.

En base a la experiencia profesional, el mayor problema del formato de página dividida lo constituye el espacio. Es decir, en una columna de media página se dificulta la descripción de las escenas. Como más adelante se observará, el guión de cine (*screenplay*) ofrece espacio en la página para describir las escenas de tal manera que el

---

<sup>20</sup> Matrazo, *The Corporate Scriptwriting Book*, p. 116

<sup>21</sup> Matrazo, op. cit., p. 121

lector – como dijo Joseph Conrad en el prefacio de *The Nigger of the Narcissus* (El Negro de Narciso) – *pueda escuchar, pueda sentir y, sobre todo, pueda ver*.

El *storyboard*, por otra parte, es el formato empleado para visualizar las escenas ya que presenta dibujos o gráficos computarizados de cada toma que se verá en la película. “El *storyboard* es efectivo pero tiene un gran problema: si dibujas pobremente y no tienes un artista disponible para dibujar las escenas, el guión parecerá poco profesional. Al final resultará más ininteligible que si se hubiera intentado usar palabras para describir las imágenes”.<sup>22</sup>

Es un formato empleado mayormente en publicidad, para mostrar toma por toma todo el contenido de un comercial de televisión de 30 ó 60 segundos. En cine, el *storyboard* no es una alternativa, sino un complemento del guión de cine. Una vez terminado el guión, el *storyboard* es una herramienta muy útil y efectiva para visualizar las escenas.

Roy Huss y Norman Silverstein, en su obra *The Film Experience* (La Experiencia Filmica), presentan una descripción completa del uso del *storyboard* en el cine:

... antes que el director inicie el filme, muchas veces prepara, o hace que artistas preparen, un “storyboard”. Sin embargo, el storyboard tiene que ver no con la historia o el argumento, sino que es el intento del director de delinear su historia en forma pictórica fase a fase. Consiste en un “libro” en el cual pega dibujos de los personajes en varias locaciones. Debajo de cada dibujo designa cual fase de la historia representa o el diálogo que le acompaña y si la toma será más efectiva como un acercamiento, un plano medio o un plano general (lo mismo que cualquier otra observación del arreglo de cámara que se le ocurra).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Matrazo, op. cit., p. 116

<sup>23</sup> Huss y Silverstein, *The Film Experience*, p. 17

David Cheshire, en su obra *Manual de Cinematografía*, amplía la utilidad del *storyboard*: Para visualizar mejor el efecto acumulativo de la narración, tal como se ha concebido y para hacer más fácil la comunicación con el resto de las personas implicadas en la producción de las películas, suele ser útil hacer unos monos de las sucesivas imágenes.<sup>24</sup>

El famoso director estadounidense Steven Spielberg acostumbra contratar artistas para preparar *storyboards* de cada una de las tomas de todas sus películas. Spielberg, quien ha sido entrevistado en varias ocasiones sobre este hábito de trabajo, afirma que los *storyboards* le sirven para determinar la efectividad de las escenas y preparar el rodaje. Una costumbre muy ventajosa para un director que ha aceptado que se despierta con náuseas cada día que tiene que enfrentar un escenario de filmación.

Una variante artística del *storyboard* se encuentra en el fallecido maestro del cine, el japonés Akira Kurosawa, quien pintaba en acuarelas las tomas de sus ahora películas clásicas. El resultado final se puede apreciar fácilmente en sus películas, pues cada una de las tomas se asemeja a una pintura, enmarcada en la pantalla de cine, dando como resultado un buen ejemplo de cinematografía de extraordinaria calidad estética y belleza plástica.

Otro director conocido por su costumbre de elaborar *storyboards* antes del rodaje era Alfred Hitchcock. Dan Aulier, en la obra *Hitchcock's Notebooks, An Authorized and Illustrated Look Inside the Creative Mind of Alfred Hitchcock* (Cuadernos de Hitchcock, Un Vistazo Autorizado e Ilustrado Dentro de la Mente Creativa de Alfred Hitchcock), ofrece el testimonio de John Michael Hayes, uno de los muchos guionistas que

---

<sup>24</sup> Cheshire, *Manual de Cinematografía*, p. 141

colaboraron con el prolífico director, sobre el hábito de visualizar la película antes del rodaje del fallecido maestro de cine británico:

En lo que respecta a Hitchcock, me dejó escribir por mi cuenta, y entonces nos reuníamos a hablar después. Tuvimos algunas conferencias, pero él no leía las páginas. Nos sentábamos y discutíamos la cosa en general. Yo hacía un primer borrador y un segundo borrador; entonces nosotros hacíamos un guión de tomas, y entonces es cuando dividíamos la historia en tomas, ángulos de cámara específicos. El dibujaba bosquejos. Si yo tenía una película con doscientas tomas en él en mi primer o segundo borrador, terminábamos con seiscientas, porque él lo segmentaba en cada uno de los ángulos de cámara.<sup>25</sup>

### 3. Formato estándar del guión de cine (*Screenplay*).

El guión de cine ha mantenido un formato estándar a través de los años, denominado en inglés *screenplay*, que en español puede traducirse como *obra teatral para la pantalla*. Este formato de guión de cine, o *screenplay*, es el que se emplea para escribir las películas de largo, medio o cortometraje, así como las películas y series de televisión. También es el formato en que se escriben los documentales y los videos corporativos e institucionales.

El numeroso Sindicato de Escritores de Estados Unidos lo denomina “el formato de guión aceptado en las industrias de televisión y cine”. El sindicato imprime un folleto que muestra la diagramación precisa de la página del guión empleando este formato — inclusive indicando los pasos de preparación de la máquina de escribir.

Antes de escribir sus conocidos textos sobre redacción de guiones de cine, Syd Field trabajó durante dos años (en la década de los años 1970) como jefe del

---

<sup>25</sup> Auiler, *Hitchcock's Notebooks*, p. 24

departamento de guiones de Cinemobile Systems, empresa productora de largometrajes de cine de Los Angeles, California. Durante ese período se dedicó a leer y a escribir las sinopsis de más de 2,000 guiones. “Y de esos 2,000 guiones, seleccioné solamente 40 para presentarlos a nuestros asociados financistas<sup>26</sup> para la posible producción de la película”.<sup>27</sup>

De esta manera, explica Field, 99 de cada 100 guiones que leía no eran lo suficientemente buenos para invertir un millón o más de dólares en la producción de la película. Solamente uno de cien valía la pena ser producido. Como guionista comenzó a preguntarse qué hacía buenos a los 40 guiones escogidos, y qué hacía malos a los otros 1,960 guiones rechazados.

Cuando lees un buen guión, lo sabes – es evidente desde la página uno. El estilo y la manera como las palabras están colocadas en la página, la forma como es presentada la historia, la introducción de la situación dramática, la presentación del personaje principal, la premisa o problema básico del guión – todo es presentado en las primeras páginas del guión.<sup>28</sup>

## a. Características del guión de cine.

Ya se ha ilustrado en las secciones anteriores que las principales características del guión de cine son su empleo como herramienta clave en el proceso de producción de una película, y su temporalidad.

Todo mundo sabe que cuando la filmación termina, los guiones generalmente terminan en el cesto de basura de los estudios. Son descartados, rápidamente se dispone de ellos; se han convertido en otra cosa; ya no poseen alguna clase de existencia. He

<sup>26</sup> El autor se refiere a las empresas productoras de cine United Artist Theatre Group, Hemdale Film Distribution Company (Londres) y Taft Broadcasting Company.

<sup>27</sup> Field, *Screenplay: The Foundations of Scriptwriting*, p. 1

<sup>28</sup> Field, op. cit., p. 3

comparado varias veces esta metamorfosis con la de la transformación de la oruga en una mariposa. El cuerpo de la oruga ya contiene todas las células y todos los colores de la mariposa. Es una mariposa en potencia. Pero no puede volar. Así que la urgencia por volar está enterrada profundamente en su esencia más secreta.<sup>29</sup> 150

Otra característica relevante del guión de cine lo constituye el número de lectores para los cuales el guionista escribe su obra y el nivel de especialización de estos lectores.

De todos los trabajos escritos, el guión es el que está condenado a tener la menor cantidad de lectores: a lo sumo, unas cien personas. Y cada uno de esos lectores lo consultará para sus propios fines profesionales particulares. Los actores muchas veces lo verán solamente por sus propias partes (lo que se conoce como “lectura egoísta”). Los productores y distribuidores lo leerán solo por señales de su éxito potencial. El gerente de producción contará el número de extras, de filmaciones nocturnas. El ingeniero de sonido estará escuchando la película a medida que vira las páginas, mientras que el principal camarógrafo estará viendo la iluminación, y así sucesivamente. Toda una serie de lecturas especiales. Es un instrumento, que es leído, anotado, disecado – y descartado. Estoy bien consciente que algunos coleccionistas los mantendrán, y que algunas veces hasta son publicados, pero eso es solamente si la película funciona...<sup>30</sup>

La película incluye dos elementos: la imagen o lo que se ve y el sonido o lo que se escucha. Al escribir un guión, primero se escribe la imagen y luego se completa antes de pasar al sonido. Es un proceso largo y complicado, el cual se comprenderá mejor luego de analizar las consideraciones de este capítulo en cuanto a la redacción del formato estándar del guión de cine.

Primero se debe considerar es que el formato puede ser un factor determinante de la aceptación o el rechazo del guión para la producción de la película. “Si un guión está bien escrito, bien diseñado, entonces el productor tiene la sensación que el autor

---

<sup>29</sup> Carriere, op. cit., p. 150

<sup>30</sup> Carriere, op. cit., p. 151



tiene dominio sobre el contenido, estilo y diálogo. Sin embargo, si el guión está escrito con el diseño equivocado, puede ser indicación que el autor es solamente un principiante, incapaz, además, de manejar el contenido”.<sup>31</sup>

También se debe tomar en consideración que en el diseño de la página del guión de cine, la colocación de los distintos componentes visuales y auditivos determinará que una página de guión sea equivalente a un minuto de película en la pantalla. Un guión de 120 páginas equivale a una película de dos horas.

... Lo que ocurre aproximadamente en la página treinta es equivalente al minuto treinta del filme. Resulta un poco algo perturbador para el novelista que intenta escribir un guión escuchar las correcciones, “Agrega más acción en la página diez y reemplaza la sorpresa en la página treinta”. Es un choque escuchar referencias sobre páginas específicas, pero muchas veces los productores tienen un sentido del ritmo para el programa que desean y quieren un momento de drama específico en una página específica.<sup>32</sup>

Es importante considerar, además, que la página del guión debe ser diseñada para una lectura fácil. “Leer un guión es un poco como ver una película. Las páginas deben ser volteadas constante y uniformemente de la forma en que una película es proyectada fluidamente, sin nunca voltear hacia atrás”.<sup>33</sup>

Para asegurar la fácil lectura del guión es importante emplear un lenguaje sencillo y, sobre todo, evitar la jerga cinematográfica en la redacción de las escenas. Esto significa que en el guión no se debe escribir ni ángulos ni movimientos de cámara ni planos detallados, para indicar al director qué y cómo va a filmar la escena.

En su obra *Screenplay, The Foundations of Scriptwriting (El Guión de Cine, Las Bases de la Redacción de Guiones)*, Syd Field es enfático al afirmar que ese no es el

<sup>31</sup> Cole y Haag, op. cit., p. iii

<sup>32</sup> Cole y Haag, op. cit., p. iv

<sup>33</sup> Cole y Haag, op. cit., p. v

trabajo del guionista y que el director probablemente rechazará cualquier guión que contenga estas indicaciones. “El trabajo del escritor es escribir el guión. El trabajo del director es filmar el guión; tomar las palabras en papel y transformarlas en imágenes en cine”.<sup>34</sup>

El escritor no se debe preocupar por los ángulos de cámara, ni escribir escenas describiendo los intrincados movimientos de una cámara de cine montada sobre una grúa. El trabajo del guionista es escribir el guión escena por escena, toma por toma; es decir, lo que la cámara ve. Las escenas están compuestas de tomas, ya sea una sola toma o una serie de tomas; cuántas, o de qué tipo, es insignificante. Hay todo tipo de tomas. Puedes escribir una escena descriptiva como “el sol se levanta sobre las montañas” y el director podrá usar una, tres, cinco, o hasta diez tomas diferentes para obtener la sensación visual de “el sol se levanta sobre las montañas”.<sup>35</sup>

Por último, se habla del guión de cine como género literario, como obra de fácil lectura y comprensión, como explica el teórico del cine Eugene Vale:

Estos modelos estructurales que he ofrecido dan cuenta de que el guión cinematográfico es una realización discursiva que está fuertemente consolidada ya en la actualidad para ser considerada como una nueva forma de género, donde el autor guionista siente como modelo de escritura, donde el lector tiene ya una expectativa de lo que va a encontrar cuando abre un libro bajo este marbete. Suficientes razones para que pueda gozar del estatuto de género literario.<sup>36</sup>

Pere Gimferrer profundiza más en esta relación entre el cine y la literatura. El catalán se remonta a la irrupción de Griffith, el director que sentó las bases para que cualquier relato narrado en forma de film sea estructurado siguiendo el patrón de la literatura, cada género respetando sus respectivas características, claro está.

Ahora bien, con ser ello cierto sólo concierne a la estructura dramática del relato y al desmenuzamiento de los hechos

<sup>34</sup> Field, op. cit., p. 168

<sup>35</sup> Field, op. cit., p. 170

<sup>36</sup> Vale, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión  
[www-dev.puc.cl/fcom/p4\\_fcom/site/artic/20050517/pags/20050517183820.html](http://www-dev.puc.cl/fcom/p4_fcom/site/artic/20050517/pags/20050517183820.html)

mediante la planificación y el montaje; pero la materia esencial sobre la que operan aquella estructura y aquel desmenuzamiento es desde luego distinta en la novela y en el film: el material de una novela son las palabras, el material de una películas son las imágenes. Una cosa es la ordenación de dicho material – y, como se ha visto, esta ordenación ha establecido el mencionado paralelo con la novela decimonónica – y otra cosa muy distinta es el material mismo. Se puede plantear ahora, sentada esta evidencia – que no por serlo debía dejar de subrayarse—, una pregunta fundamental: puesto que el lenguaje de la narración literaria y el de la narración fílmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sirven es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?<sup>37</sup>

Con respecto al cine como género literario, Gimferrer hace un análisis completo de este concepto, en el cual ofrece su perspectiva del interés que puede despertar un guión de cine en el público lector. El teórico e investigador también presenta su concepción acerca del guión de cine producido y el guión que probablemente nunca llegará a la pantalla:

Proyecto de soporte para el film, el guión es también, a su modo, un género literario, y, si se descarta que el film vaya a existir, adquirirá una extraña y desazonadora autonomía. No parece probable que nadie filme nunca el guión de Federico García Lorca, “Viaje a la luna”, o el guión de Juan Larrea y Luis Buñuel “Ilegible hijo de flauta”, o el guión de Salvador Dalí “Babaouo”, o el guión de Carl Theodor Dreyer sobre la vida de Jesucristo que el gran cineasta danés no pudo nunca rodar y se halla hoy depositado, con diversos croquis y apuntes para el rodaje, en un archivo de material póstumo dreyeriano. Pero ya es notable el hecho de que, mientras que nadie vacila en llevar a cabo un *remake* incluso de obras capitales del cine – porque siempre es posible dar una versión nueva y personal de una película realizada ya, es decir, de algo que existe como obra – no hay en cambio quien tome ni siquiera en consideración la posibilidad de llevar a la pantalla alguno de los guiones que se acaban de citar.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Gimferrer, op. cit., p. 49

<sup>38</sup> Gimferrer, op. cit., p. 143

## b. Componentes del guión de cine.

A continuación se presentan los seis componentes más comunes del guión de cine estándar, tomados del texto ya citado de Syd Field. La manera como se colocan estos componentes en la página aparece en el **acápite c**, posterior a esta sección.

- **Descripción escénica:** Cualquier información que describa escena o locación, situación, personaje, instrucciones técnicas, direcciones personales muy largas, y otras características de la escena que deban ser mencionadas.

- **Personajes:** Nombre, título o descripción de quién dice el diálogo.

- **Direcciones a los actores:** Instrucciones específicas y usualmente cortas destinadas a los actores, las cuales aparecen en paréntesis justo en la línea bajo el nombre del personaje; por ejemplo: (asiente) (se sienta) (temblando de miedo).

- **Diálogo:** Lo que dicen los personajes, incluyendo lo que están pensando o hablando desde otro cuarto. La transmisión mecánica de una voz fuera de la pantalla, tal como una voz en el teléfono o una voz en la grabadora se indica como *Voice Over* (V.O.) al lado del personaje. Mientras que una voz que proviene de otra habitación o de un personaje hablando fuera de cámara en la misma habitación, se indica como *Off Screen* y se escribe (O.S.) también al lado del personaje.

- **Apuntes de sonido:** Un sonido que requiere los servicios de reproducción de un sonidista, aparecen en la dirección escénica escritos en mayúscula para llamar la atención del técnico.

- *Apuntes de cámara*: Instrucción específica de movimiento o ángulo sugerido por el guionista y debe escribirse en la descripción escénica, también en mayúscula para llamar la atención del director o del director de fotografía.

La forma de descripción escénica es explicada por la escritora de guiones de series de televisión, Madeline DiMaggio:

Narrar es describir. La narrativa describe lo que está sucediendo en el escenario. Para generar interés, un guión debe ser en primer lugar una buena lectura, que cree visualmente una película o un episodio televisivo en la mente del lector. Gran parte de este proceso de visualización ocurre con la narrativa. La buena narrativa es la que hace la imagen viva. Si comparamos la elección del escenario con la elección del lienzo, podemos comparar la escritura de la narrativa con llenar el lienzo de pinceladas. Cada palabra en la narrativa, cada pincelada, es importante.<sup>39</sup>

El cineasta argentino Simón Feldman hace referencia a las características de la descripción escénica en el guión de cine, al afirmar que las posibilidades subjetivas y descriptivas de la palabra no pueden ser equiparadas a las del cine, ni la potencia emocional directa del cine equiparada a la de la palabra. “Cuando se escribe, ninguna valla concreta se opone a la formulación de los hechos y las ideas. Cuando se escribe para cine, las vallas que opone la realización son insoslayables”.<sup>40</sup>

Feldman ofrece dos opiniones inigualables con respecto a la descripción de la escena que pueda escribir el guionista. La primera es del realizador estadounidense Raoul Walsh, tomada de un reportaje de la revista especializada de cine *Sight and Sound* (Invierno de 1972-73):

Los escritores llenarían (un guión) con cualquier cantidad de detalles, por ejemplo: “Un gato aparece en un portal y lo

<sup>39</sup> DiMaggio, *Escribir para Televisión, Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*, p. 30

<sup>40</sup> Feldman, op. cit., p. 157

atraviesa caminando lentamente...” No hay nadie que pueda filmar una escena con un gato. Es un animal con el que no se puede trabajar. Una vez alguien insistió en que un gato apareciera en una película estaba realizando. Le dije a la señora que trajo al gato que lo pusiera en una puerta y lo hiciera atravesar una habitación. Las luces se encendieron para la toma, y el gato saltó y hasta hoy no ha sido hallado.<sup>41</sup>

La segunda opinión, la del director español Luis Buñuel, tomada de la revista *Cine Cubano* No.78/79/80, aparece al inicio de esta tesis.

Por último, con respecto al diálogo, se presenta las siguientes consideraciones del teórico del cine, Lajos Egri:

En un relato cinematográfico, el diálogo es la parte más evidente del drama para el espectador, un medio de revelación al cuál está acostumbrado, tanto en la vida real como a través del visionado de diversos filmes. Partiendo de un relato que gira en torno a la demostración de una determinada premisa, el diálogo es el medio principal por el cual se la demuestra a dicha premisa, y por el cual se ponen de manifiesto los caracteres de los personajes y se conduce el conflicto.<sup>42</sup>

### c. Ejemplo del formato de guión de cine.

En esta sección se explica la técnica de redacción del guión, específicamente en la forma como encajan los componentes mencionados en la página del guión. En la siguiente página aparece un ejemplo del formato de guión de cine, adaptado de la obra citada de Syd Field.

Allí se pueden observar los distintos componentes del guión de cine, o *screenplay*. Cada uno de los componentes está identificado con un número entre paréntesis a la izquierda y, luego del guión, aparece la explicación de cada componente aparece al final.

---

<sup>41</sup> Feldman, *ibid*

<sup>42</sup> Lajos Egri. *Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guión cinematográfico*/Separata Encuadre N° 27. Caracas, 1990. [catedras.fsoc.uba.ar/angelero/contenidos/teoriaguion1](http://catedras.fsoc.uba.ar/angelero/contenidos/teoriaguion1)

Cabe señalar que se presenta empleando uno de los tipos de letra recomendados para escribir guiones (Courier Final), lo mismo que en el tamaño de letra recomendado para este tipo de documento, que es de 12 puntos.

La razón de los tipos y los tamaños de letra definidos obedece a que son los que se ajustan a las dimensiones precisas para que cada página que se escriba, aplicando la técnica del guión de cine, represente un minuto de película en pantalla. Se entiende, claro está, que esta regla es flexible y que la duración de la película dependerá más que nada de la acción que aparezca descrita en el guión; pero por lo general, podemos afirmar que una escena de diálogo, escrita con estas especificaciones, tendrá una duración precisa de un minuto en la pantalla.

En el **Anexo 2** de esta investigación se presenta una copia del guión de cine (*screenplay*) completo de la película de ficción panameña para televisión, “Caída Libre”, de 50 minutos de duración, escrita y codirigida por Joaquín Horna Dolande, y transmitida por primera vez en Telemetro-Canal 13 en 1996.

EXT. DESIERTO DE SARIGUA - DIA (1)

El sol fuerte quema la tierra. Todo está desolado. En la distancia se levanta una nube de polvo en la medida en que se desplaza un jeep a través del paisaje. (2)

MOVIÉNDOSE (3)

El jeep corre a través de arbustos y cactus.

INT. JEEP - FAVORECIENDO A JUAN PEREZ (4)

Hombre de mediana edad, con un parche y una mano de madera, que conduce en forma temeraria. DIANA, una atractiva joven de unos veinte años, está sentada a su lado. (5)

DIANA (6)

(gritando) (7)

Cuánto falta? (8)

JUAN

Como dos horas. ¿Te sientes bien?

La mujer sonríe, cansada. (9)

DIANA

Sí, creo que voy a sobrevivir.

De repente, el motor emite un RUGIDO. Los dos se miran, preocupados. (10)

CORTAR A: (11)



Field hace la siguiente explicación sobre cada uno de los 11 componentes mencionados anteriormente:

(1) Es el encabezado, la Escena Maestra, la localización general o específica. Es afuera, en un exterior (EXT.), en alguna parte del desierto de Sarigua; y el tiempo, es de DIA.

(2) Doble espacio luego del encabezado, y entonces se describe la escena: la gente, los lugares o la acción, en un solo espacio, de margen a margen. Las descripciones de los personajes o lugares no deben pasar de unas cuantas líneas.

(3) Doble espacio luego de la descripción, a una toma dentro de la Escena Maestra, el término MOVIÉNDOSE indica cambio de ángulo de cámara. (No es una instrucción de cámara, sino una "sugerencia".)

(4) Doble espacio; hay un cambio de fuera a dentro del jeep. Enfocamos al personaje: JUAN PÉREZ.

(5) Cada vez que aparece un personaje nuevo, su nombre va en MAYÚSCULAS.

(6) El personaje que habla siempre se escribe en mayúsculas y en el centro de la página.

(7) Las direcciones para los actores siempre se escriben en paréntesis, debajo del nombre del personaje que habla. Suelen ser cortos (enojado, alegre, llorando, riendo); si fueran más largos, se escribirían en la descripción de la escena.

(8) El diálogo se coloca en un bloque, en el centro de la página.

(9) Las descripciones de escena también incluyen lo que los personajes hacen durante el transcurso de la escena. Reacciones, ya sean silenciosas o de otra índole.

(10) Efectos de sonido o de música, siempre van en mayúsculas. No abuse de ellos.

(11) Si el guionista escoge indicar el final de una escena, puede escribir *CORTAR A:* o *DISOLVER A:* (*dissolver* significa dos imágenes traslapadas – y una desaparece mientras la otra aparece) o *FADE A:*, que indica que la escena se *funde a negro*.

En este punto no está de más señalar que los efectos como *fade*s o *disolvencias* son realmente decisión del director o el editor. No es decisión del guionista.

El último paso en el proceso de realización filmica es dar la película a los editores de música y efectos. La pista de imágenes no puede cambiarse o alterarse en esta etapa. Los editores buscan en el guión las indicaciones de música y efectos, y los puedes ayudar escribiendo las referencias a la música o efectos en mayúsculas.<sup>43</sup>

## **B. Creación y desarrollo del guión de cine.**

En esta sección analizaremos el guión de cine, desde el punto de vista de la estructura dramática y el proceso de desarrollo de la narrativa argumental de la película.

### **1. La estructura de tres actos.**

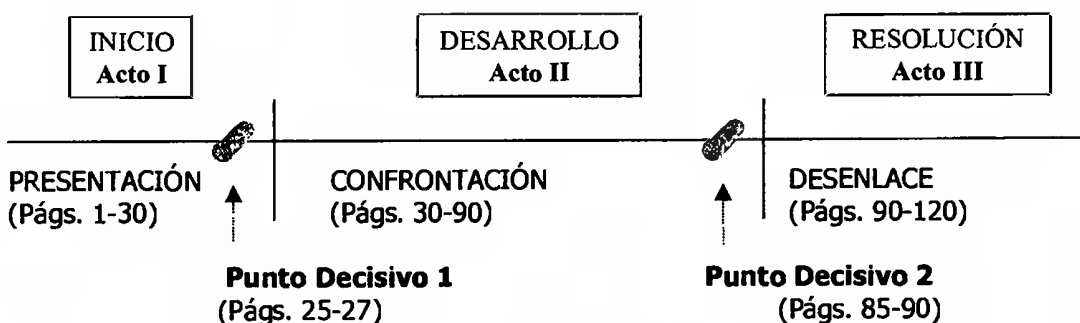
Syd Field, en su obra ya citada, define el guión como: Una guía, una lista para una película, un plano, o un diagrama. Una serie de escenas narradas con diálogos y

---

<sup>43</sup> Field, op. cit., p. 75

descripción. Imágenes hilvanadas juntas en papel. Una colección de ideas. El diseño de un sueño. Todo eso, pero, sobre todo, *un guión es una historia contada en imágenes*.

Según Field, todos los guiones siguen la siguiente premisa básica: Es la historia de una persona, o personas, en un lugar o lugares, haciendo lo suyo. Y casi todos siguen un paradigma, o modelo de estructura en 3 actos, que ilustra con el siguiente diagrama para una película de 120 minutos:



El guión estándar tiene aproximadamente 120 páginas, o dos horas de duración, pues, como ya se ha señalado, se mide a razón de una página por minuto. No importa si el guión es todo diálogo, toda acción, o ambas cosas. La regla es clara. Una página de guión equivale a un minuto de tiempo en pantalla.

El *ACTO I* es conocido como "*La Presentación*", porque se tiene aproximadamente 30 páginas para presentar la historia. Por lo general, se necesitan 10 minutos para decidir si una película gusta o no. Eso representa 10 páginas del guión. Se tienen aproximadamente 10 páginas para decirle al público *quién es el personaje*

*principal, cuál es la premisa de la historia, y cuál es la situación.* Al final del Acto I hay un *punto decisivo*: un incidente, o evento, que se enlaza con la historia y le da un giro en otra dirección. Este evento generalmente ocurre entre las páginas 25 y 27.

En el *ACTO II* se produce “*La Confrontación*” y contiene el grueso de la historia. Tiene lugar entre las páginas 30 y 90. Se le llama la *confrontación* del guión porque la base de todo drama es el *conflicto*; una vez que se define la necesidad del personaje, es decir, se define lo que él quiere alcanzar durante el guión, cuál es su meta, entonces se pueden crear obstáculos a esa necesidad. Estos obstáculos generan conflicto.

El Punto Decisivo al final del Acto II usualmente ocurre entre las páginas 85 y 90. Esto conduce a la resolución de la historia, al desenlace.

El *ACTO III* es “*El Desenlace*” y usualmente ocurre entre las páginas 90 y 120. Es la resolución de la historia. ¿Cómo termina? ¿Qué le ocurre al personaje principal? ¿Vive o muere? ¿Triunfa o falla? Un final fuerte resuelve la historia y la hace más comprensible y completa. Todos los guiones ejecutan esta estructura lineal básica.

El teórico Eugene Vale complementa lo que le sucede al personaje en la resolución de la historia:

Toda “intención” se establece con el fin de alcanzar un “objetivo”, por eso, toda “intención” culmina cuando el héroe contempla, confirmada o frustrada, aquella expectativa que le motivó. Es entonces cuando se produce un “ajuste” del personaje, porque vuelve a un estado equilibrado del alma, similar al estado inicial del que partió, pero no igual, pues ya no se puede pensar igual que antes.

En el universo del relato filmico se presentan unos personajes en su cotidianidad, que sufren una trasgresión en sus vidas y

provoca un quiebro en la acción dramática, que les motivará a alcanzar un objetivo, no exento de dificultades.<sup>44</sup>

La estructura dramática puede ser definida como: *Un arreglo lineal de incidentes, episodios o eventos relacionados que conducen a una resolución dramática.*<sup>45</sup>

La estructura dramática será el esqueleto de la historia que se va a contar al público, no importando si el lenguaje es teatral, televisivo o radiofónico, o si el género utilizado es comedia, tragedia o melodrama. Toda historia dramática debe tener una base o estructura. Las situaciones que se van produciendo a lo largo de la misma deben resultar interesantes para el espectador. Surgen de la combinación de eventos y sucesos. El evento es un acontecimiento casual, fugaz, inesperado y no controlado por el personaje. El suceso es un acontecimiento preparado previsto y controlado por el personaje. Estos tres elementos tienen un principio y final en el tiempo.

### EVENTO + SUCESO = SITUACIÓN

La acción dramática es el elemento dinámico y transformador que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. La acción implica un movimiento tanto físico como interno. Esta es la base del modelo lineal Aristotélico; toda estructura dramática cuenta con tres grandes elementos: planteamiento, desarrollo y desenlace:

Según Aristóteles, en el *Planteamiento*, lo primero es dar a conocer al espectador los siguientes datos: lugar, tiempo y personajes.

<sup>44</sup> Vale, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión, Gedisa Editorial, México, 1993.  
[www.sistema.itesm.mx/va/Sinteticos/sin95-co.html](http://www.sistema.itesm.mx/va/Sinteticos/sin95-co.html)

<sup>45</sup> Field, op. cit., p. 10

Tras el planteamiento comienza la trama, que forma parte del *Desarrollo*: La trama es una serie de sucesos y acontecimientos que va dando consistencia a la historia. Aquí se definen los objetivos de cada personaje y veremos todos los obstáculos y ayudas que se le aparecen, para lograrlo, esto formará el nudo y dará paso al conflicto. Tenemos generalmente un concepto erróneo de lo que es un conflicto y pensamos que son dos personajes en contraposición pero este surge cuando aparece algo que compromete su objetivo inicial; es un momento interno y difícil para el personaje y se ve obligado a tomar una decisión y esto puede o no cambiar su objetivo.

Y al final, el *Desenlace*: Éste llega cuando el conflicto termina o se resuelve y en él podemos ver las consecuencias de cada personaje y como la historia puede desembocar en un caos o en un orden.

De esta manera, Aristóteles definió estas ocho partes en la obra dramática.

- **Exposición:** Ubica la historia en tiempo y lugar, presenta a los protagonistas, sus caracteres y relaciones, informa lo necesario para entender su situación. En el cine, es parte del primer acto.

- **Problema:** Algo que rompe el equilibrio, aunque sea uno precario e inestable. Es lo que configuraría el primer punto decisivo en el guión de una película.

- **Punto de ataque:** Una de las decisiones más importantes para un autor al establecer por dónde empieza a contar la historia. Las dos situaciones siguientes, ilustran este punto en forma excelente:

Cuando Sófocles decide escribir Edipo Rey, toma como punto de ataque la peste en Tebas por no haber vengado la muerte de Layo. Es decir, toma a Edipo ya rey, casado felizmente con Yocasta, ya padre de 4 hijos, amado por el pueblo. A cualquiera que haya leído la obra y que le preguntemos de qué trata, nos contará seguramente que Edipo mató a su padre y se casó con su

madre. Sin embargo, el conflicto con el que estructura la historia Sófocles, su punto de ataque, es el anteriormente dicho. En su adaptación cinematográfica, Pier Paolo Pasolini decide otro punto de ataque para contar la misma historia: en época actual, un hombre celoso de su hijo decide mandarlo a matar. Desde este puente con la actualidad, va al momento del mito cuando Edipo es llevado por el pastor al medio del campo, y desde ahí, cronológicamente, cuenta la historia. El punto de ataque es una de las decisiones más importantes de un guionista. Aristóteles lo sabía.<sup>46</sup>

- **Señales:** Indicios, pistas que el autor va poniendo a lo largo de toda la obra y que permitirán luego arribar al desenlace. Por ejemplo,

... en un film como Sexto Sentido: el hecho de que el protagonista no tenga consultorio, que nunca se lo vea en relación con otras personas, con excepción del nene, que siempre esté con la misma ropa: todos indicios que el espectador resignificará una vez que se dé cuenta de que en verdad es un muerto convocado por el nene.<sup>47</sup>

- **Complicación:** Cuando se ha superado el primer problema y todo parece volver a ser normal, aparece un nuevo problema que vuelve a complicar la cosa. En cine, es equiparable a otro punto de giro. Aristóteles, quien nunca vio cine ni televisión, recomendaba la importancia de complicar las líneas argumentales.

- **Crisis:** El momento en que el personaje debe decidir qué hacer. Lo que decida hará virar la historia hacia algún lugar definido. Es equiparable en cine al segundo punto decisivo.

- **Clímax:** El estallido final de emociones y de acciones. El momento más alto de la purga del espíritu del personaje. Muchas veces catarsis, es lo que lo prepara para el desenlace.

<sup>46</sup> Poética. Aristóteles. [www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf)

<sup>47</sup> Ferrari, Laura. *Había una vez. ... esa necesidad de contar historias.*

[http://www.palermo.edu.ar/facultades\\_escuelas/dyc/docentes/ferrari\\_laura.htm](http://www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/docentes/ferrari_laura.htm)

- **Desenlace:** Lo más cercano al final, lo que sigue inmediatamente al clímax.

Muestra el resultado, bueno o malo, de las decisiones del personaje.

Con respecto al inicio de la historia en el guión de cine, Syd Field hace énfasis en la importancia de las diez primera páginas del guión. La historia se mueve hacia adelante, de principio a fin, y se tienen diez páginas para establecer tres puntos:

- ¿Quién es el personaje principal?
- ¿De qué se trata la historia?
- ¿Cuáles son las circunstancias dramáticas que rodean la historia?

Así pues – afirma Field – la mejor manera de iniciar el guión es *conociendo el final*. “El final es lo primero que debes saber antes de empezar a escribir. ¿Por qué? Es evidente. Tu historia siempre se mueve hacia adelante, sigue una dirección, un camino, una línea de desarrollo de principio a fin. No tienes que saber el final exacto, pero sí lo que ocurre”.<sup>48</sup>

Las buenas películas siempre tienen finales fuertes, bien definidos. Un desenlace definitivo. Entonces, cuando conoces tu final, es fácil escribir el principio. Si has determinado un final, puedes escoger un incidente o evento inicial que conduzca la historia hacia el final. Puedes presentar al personaje principal en su oficina, jugando golf, solo o acompañado. ¿Qué ocurre en la primera escena? ¿Dónde ocurre?

Determina el final del guión, y entonces diseña el inicio. La regla primaria para el inicio es: ¿Funcionará? ¿En realidad pone la historia en movimiento? ¿Se establece el personaje principal? ¿Se establece el argumento: de qué trata la historia? ¿Se establece un problema que el personaje debe confrontar y vencer? ¿Se plantea las necesidades del personaje?<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Field, op. cit., p. 57

<sup>49</sup> Field, op. cit., p. 68



## 2. La escena

Nuevamente citando a Field, el propósito de la escena es mover la historia hacia delante; es decir, cada escena introduce, explica o expande un *punto de contenido*. Es el elemento más importante del guión. Es donde algo sucede – donde algo específico sucede. Es una unidad específica de acción – y el lugar donde se contará la historia. “Las buenas escenas hacen las buenas películas. Cuando piensas en una buena película, te recuerdas de las escenas, no de la película entera. La forma de presentar tus escenas en la pantalla afecta el guión completo. Y, recuerda, el guión primero se lee”.<sup>50</sup>

El propósito de la escena es mover la historia hacia adelante y la escena es del largo que quiera el escritor. Puede ser una escena de tres páginas de diálogo -- o una sola toma corta: "Un carro avanza por la carretera". La escena es lo que el guionista quiere y la historia determina cuán larga o corta es tu escena. Sólo hay una regla que el guionista debe seguir: confiar en su historia, pues la historia le dirá todo lo que necesita saber.

La escena está compuesta por dos elementos básicos: *lugar* y *tiempo*. Cada escena ocurre dentro de un lugar específico y en un tiempo específico; sin embargo, todo lo que el guionista necesita indicar en el guión es: día o noche.

¿Dónde ocurre la escena? Adentro o afuera. Interior o exterior.

De esta manera, y es importante resaltarlo, si la escena cambia de *lugar* o de *tiempo*... se convierte en otra escena.

Por ejemplo, si la cámara se mueve desde la cama donde dos amantes se besan y va hacia la ventana, donde la noche se convierte en día, y luego se mueve de vuelta a la

---

<sup>50</sup> Field, op. cit., p. 128

cama cuando los amantes despiertan, la escena de los amantes al despertar es otra porque ha pasado el *tiempo*. Los cambios de escena son absolutamente esenciales en el desarrollo del guión. La escena es donde todo ocurre – donde el guionista cuenta su historia en imágenes en movimiento.

Cada escena tiene lugar en términos de inicio, desarrollo medio y final. Pero puede presentarse sólo una parte de toda la escena, tal vez el final. No hay reglas, es el guionista quien hace las reglas. Y cada escena revela al lector o a la audiencia al menos un elemento de importancia necesario en la historia. Raramente ofrece más. La información que la audiencia recibe es el núcleo – o propósito – de la escena.

Generalmente existen dos clases de escenas: una en la cual algo *visual* ocurre – la escena de acción, por ejemplo, la persecución que inicia "La Guerra de las Galaxias" o la pelea en "Rocky". La otra es la escena de *diálogo* entre los personajes. La mayoría de las escenas combinan ambas. En la escena de diálogo suele haber alguna acción; y en la escena de acción, diálogo. La escena de diálogo suele tener tres páginas o menos. Algunas veces más, pero no frecuentemente. Si escribes diálogos, trata de mantenerlos a menos de tres páginas. La mayoría de las escenas no tienen muchas páginas de diálogo.<sup>51</sup>

Dentro del cuerpo de la escena tiene que suceder algo específico: el personaje se mueve del punto A al punto B, o lo que es igual: la historia se mueve del punto A al punto B. Hasta con el *flashback*<sup>52</sup> estructurado como parte integral de la historia para expandir la comprensión de la audiencia, los personajes y las situaciones.

---

<sup>51</sup> Field, op. cit., p. 131

<sup>52</sup> *Flashback*: término que se refiere a una escena del pasado precedida inmediatamente por una escena en el presente.

### 3. La secuencia.

Un guión está compuesto de partes específicas relacionadas y unificadas por acciones, personajes y circunstancias dramáticas. Evaluamos el guión en términos de cuán bien “funciona” o “no funciona”.

El guión como sistema está compuesto de finales, principios, puntos decisivos, tomas, efectos, escenas y secuencias. Todos estos elementos están unidos por una fuerza dramática de acciones y personajes. Los elementos de la historia son arreglados en una forma particular y luego revelados visualmente para crear una totalidad conocida como “el guión”: Una historia con imágenes.<sup>53</sup>

La secuencia es uno de los elementos más importantes del guión. Es el esqueleto o columna vertebral que mantiene unido todo el guión. Una secuencia es una serie de escenas entrelazadas, o conectadas, por una sola idea. Es una unidad o bloque de acción dramática unificada por una sola idea, por ejemplo: una boda, un funeral, una persecución, una elección, una llegada, una coronación, o un robo a un banco. Una secuencia es una unidad, un bloque de acción dramática completo, formada por una serie de escenas entrelazadas o conectadas por una sola idea, con un principio, un desarrollo y un final bien definidos.

Si examinamos la estructura básica del guión = la de tres actos – podemos comprender por qué es tan importante la secuencia. Antes de comenzar a escribir tienes que saber cuatro cosas: el inicio, el punto decisivo al final del Acto 1, el punto decisivo al final del Acto 2, y el final. “Cuando sabes lo que harás en estas cuatro áreas específicas,

---

<sup>53</sup> Field, op. cit., p. 91

y has hecho la suficiente preparación de acción y personajes, entonces estás listo para empezar a escribir. No antes”.<sup>54</sup>

No existe un número específico de secuencias en un guión, o en una película. La historia le dirá al guionista cuantas secuencias necesita. “Tarde de Perros”, por ejemplo, tiene 12 secuencias. Si el guionista empezó con las cuatro arriba señaladas (inicio, final, puntos decisivos), luego solo tuvo que añadir ocho para construir su guión completo.

Veamos el siguiente análisis de la secuencia de una boda. En esta secuencia el contexto es la boda, entonces el guionista crea el contenido:

La secuencia inicia el día de la boda, cuando el novio se levanta en su casa. La novia también lo hace en la suya o tal vez despierten juntos. Ambos se preparan para la boda; se visten, nerviosos y emocionados. Los familiares llegan y se mueven por todos lados. El fotógrafo llega, toma fotos. Salen para la iglesia. Este es el inicio de la secuencia, lo conforman seis u ocho escenas.

El desarrollo medio de la secuencia es la llegada a la iglesia (podría ser el inicio) y la ceremonia misma. Llegan los familiares y las amistades y se acomodan en el recinto. Llega el párroco. El novio y la novia participan en la ceremonia y, al terminar, salen.

Un evento siempre tiene un inicio, un desarrollo medio y un final. El final es cuando la pareja sale casada, ella arroja el tradicional ramo y luego ambos participan en la recepción. El guionista la termina como quiere.

---

<sup>54</sup> Field, op. cit., p. 94

#### 4. Los puntos decisivos.

Los puntos decisivos son escenas o secuencias que sirven de ancla para mover la historia en otra dirección – pero siempre hacia delante.

Al escribir un guión, no puedes ver nada excepto la escena que escribes, la escena que has escrito y la escena que escribirás. Algunas veces ni eso. Es como trepar una montaña. Cuando trepas hacia la cima, sólo ves la roca directamente frente a ti, y la que está sobre ti. Sólo cuando llegas a la cima puedes ver el panorama completo.<sup>55</sup>

Lo más difícil de escribir un guión es saber sobre qué escribir. El guionista debe saber hacia donde se dirige, tiene que tener una dirección – una línea de desarrollo que conduzca hacia el desenlace final. Si no lo hace así, el guionista está en problemas, pues es muy fácil perderse en el laberinto de su propia creación. Para eso la estructura básica del guión es tan importante, pues es como un mapa que le dará la dirección. Y dentro de esa estructura, el punto decisivo es un incidente, o evento, que se incorpora a la acción y le da un giro hacia otra dirección.

Es lo que mueve la historia hacia adelante. Los puntos decisivos al final de los actos I y II sostienen la estructura básica en su lugar. Son las anclas del argumento. Antes de empezar a escribir debes saber cuatro cosas: final, inicio, y puntos decisivos al final de los actos I y II. En una película de 120 minutos, es un incidente o evento que ocurrirá como en 25 minutos del Acto I; en el acto II será a los 85 o 90 minutos.<sup>56</sup>

En este punto es bueno aclarar que el guión final puede contener tanto como 15 puntos decisivos. La cantidad depende de la historia, ya que cada punto decisivo mueve la historia hacia adelante, hacia el desenlace.

---

<sup>55</sup> Field, op. cit., p. 110

<sup>56</sup> Field, ibid.

## 5. Etapas del proceso de creación y desarrollo del guión.

El guión de cine pasa por etapas de escritura previa. Los manuales y obras técnicas intentan fijar estas etapas en unas denominaciones, definiciones y prescripciones precisas. Vanoye, por ejemplo, menciona las siguientes 5 etapas:

- **Sinopsis:** Es un breve resumen de la historia, una exposición sucinta del tema (de una a unas pocas páginas). Puede constituir un primer esbozo del guión (para interesar a un productor) o redactarse tras la escritura completa del *script* – incluso tras el rodaje de la película – para difundirlo entre la profesión, la prensa o el público.
- **Tema:** Es también un breve resumen que da una idea de la trama narrativa de la película (personajes, acciones e incidencias).
- **Tratamiento:** Es la elaboración de la historia en unas páginas – desde una hasta varias decenas--, con las articulaciones de la intriga, su progresión, la estructura dramática y un esbozo de los diálogos.
- **Continuidad dialogada:** Es la distribución de la historia en escenas y secuencias, la descripción de las acciones y el texto completo de los diálogos.
- **Guión o script:** Se confunde las más de las veces con la continuidad dialogada.

Ampliando estas consideraciones, Vanoye también presenta el punto de vista de Jean-Paul Torok, académico estudioso de la cinematografía, quien

... no obstante, propone considerar el guión como un proceso de elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios, desde la idea primera hasta el *script* final. Se trata, desde luego, de un texto narrativo-descriptivo escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente, a convertirse en filme. El guión se distingue, sin embargo, del *découpage técnico* en que este último implica, en principio, informaciones técnicas precisas

(escala de los planos, movimientos de cámara, efectos sonoros, efectos especiales, etc.) destinadas al rodaje, y supone, pues, por ejemplo, un presupuesto previo y unas operaciones planificadas.<sup>57</sup>

Del mismo modo, el experimentado guionista brasileño, Doc Comparato, en su obra *El Guión, Arte y Técnica de Escribir para Cine y Televisión*, afirma que un guión es una construcción que obedece un camino lógico con 5 etapas que debe recorrer hasta el Guión Final: Idea, Palabra (*storyline*), Argumento, Estructura, Primer Tratamiento.

#### a. La idea.

El guión comienza siempre por una *idea* o *premisa*, por algún hecho que genera en nosotros el deseo de hacer algo a partir de él.

El teórico del cine, Antoine Cucca aporta los siguientes conceptos acerca del descubrimiento de la idea:

La idea, así definida, primer paso en la secuencia de construcción. Esta idea debe cumplir con el requisito de ser visual -los elementos portadores de la historia expuesta deben contener desde un primer momento la dimensión característica de lo fílmico; emocional - los elementos contenidos en la idea deben poseer una capacidad sugestiva; debe ser creíble - las consecuencias de ella deben ser inmediatamente aceptables, sin reserva, en tanto que elementos narrativos posibles y naturales; y, por último, debe ser universal, es decir, debe describir situaciones tales que cada persona pueda fácilmente comprenderlas e identificarse con ellas.<sup>58</sup>

Las ideas valen dinero – explica Doc Comparato – y, por lo tanto, deben ser cuidadas y, lo mismo que un guión, un título, una obra de teatro, una letra para una canción y otras creaciones, deben ser registrados inmediatamente para gozar de los

<sup>57</sup> Vanoye, op. cit. p. 20

<sup>58</sup> Cucca, Antoine. *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas, 1993.  
[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

beneficios del derecho de autor. Comparato presenta el caso de Orson Welles. “En una charla con Chaplin, Welles mencionó una idea que tenía para una película. Días después, Welles viaja a Europa. Cuando vuelve, ¡sorpresa! La película Mr. Verdum, escrita y dirigida por Chaplin, ya estaba en vísperas de ser exhibida. Chaplin había *robado* su idea. Welles le exigió a Chaplin el pago por el uso de la idea y créditos en la película. Chaplin ni discutió: pagó”.<sup>59</sup>

Comparato añade que la idea de un buen guión puede estar contenida en una simple frase u oración, por ejemplo: “mi historia cuenta el drama de una mujer que mata 4 hijas y después enloquece”. Del mismo modo, *Hamlet*, de Shakespeare, puede caber en la siguiente frase: “Un príncipe cuyo tío, para tomar el trono, mató al rey, padre del príncipe; entonces el príncipe entró en una crisis existencial, mató a una cantidad de gente y acabó muerto”.

En cuanto al origen o descubrimiento de las ideas para el cine, éstas pueden ser tan variadas y complejas como la misma naturaleza humana. En las próximas páginas se presenta información sobre el proceso del descubrimiento de la idea desde las perspectivas de dos de los más grandes creadores del cine, Alfred Hitchcock y Woody Allen.

Según la obra citada de Dan Auiler, Hitchcock tenía una asombrosa habilidad para guardar ideas que décadas después pudieran fructificar. El autor presenta una carta del periodista Otis Guernsey, que fue enviada a Hitchcock en la década de los años cincuenta, luego de una conversación sobre la idea de una película acerca de un hombre inocente a quien de repente le achacan una identidad altamente romántica y peligrosa. La

---

<sup>59</sup> Comparato, *El Guión, Arte y Técnica de Escribir para Cine y Televisión*, p. 46



conversación tuvo lugar en un conocido centro nocturno de Nueva York. A continuación un extracto de esa carta:

Como recordarás, la idea era originalmente esta: que una controversia diplomática existe en un país del Cercano Oriente, involucrando, posiblemente, algo activo como el contrabando de armas de Estados Unidos recogidas en Europa donde fueron vendidas o abandonadas y traídas al país para crear una rebelión; que los “Buenos”, para engañar al espionaje de los “Malos”, crean un personaje ficticio de un espía maestro; que un joven, ingenioso vendedor estadounidense, ingresando al país con propósitos respetables le es achacada accidentalmente esta identidad; que, sometido a este inesperado melodrama intenta, como el gusano estadounidense suele hacer, limpiar su nombre; que, en el curso de su búsqueda conoce a una muchacha que es parte del plan de los “Buenos” para establecer al espía maestro ficticio, y, finalmente, que contribuye a vencer a los malos en un flujo de aventura y romance.<sup>60</sup>

La idea de Guernsey se convirtió en la conocida película de Hitchcock, *North by Northwest*. La importancia de la idea en el desarrollo de un guión de cine se revela en el extracto de esta carta del periodista del 14 de octubre de 1957, en la cual le otorga los derechos de su idea a Hitchcock y a los estudios Metro-Goldwyn-Mayer:

Como quiera que planees usar la idea en este momento, por este medio yo te la cedo, con gusto y deseándote lo mejor, con todos los derechos y privilegios, etc., etc., sin ningún propósito de evasión o reserva mental, etc., etc., con tal consideración como pudo ser discutida entre mi agente y el tuyo, para todo el bien que pueda hacerte el cual espero sea abundante.<sup>61</sup>

Por su parte, Woody Allen se apoya fuertemente en su criterio artístico al momento de desarrollar una idea para el cine. Las convicciones del artista son presentadas por uno de sus biógrafos, Eric Lax:

Estas ideas son las que han dado sustancia a su trabajo a medida que este se iba desarrollando, y contribuyen a explicar por qué constantemente realiza películas de distintas tendencias en lugar de optar por éxitos garantizados en la línea de *Annie Hall* o

<sup>60</sup> Auiler, op. cit., p. 203

<sup>61</sup> Auiler, op. cit., p. 205

*Hanna y sus hermanas*. Puesto que el éxito garantizado carece de atractivo para él, su deseo está en realizar la película que más le interesa en un momento dado, ya se trate de una comedia o de un drama. “Sólo obedezco a mi musa artística – afirma Woody. La experiencia consiste en hacer el proyecto; el resultado crítico y comercial no tiene excesiva importancia. Realizar la idea y expresarte a ti mismo manteniendo tus propios criterios, eso es lo importante. La gente que comparte mi tiempo y mi vida piensa de forma semejante. Tenemos nuestras propias vidas – tanto si las ensalzan como si las denigran – y nos atenemos a nuestro propio juicio. Si una cosa no me gusta, me da igual cuántos premios hay podido ganar. Lo importante es seguir tus propios criterios, y no las tendencias del mercado”,<sup>62</sup>

Lax, además, explica que una de las razones por las cuales Woody Allen es tan prolífico es porque, como todos los grandes artistas, incorpora en sus películas las experiencias e inquietudes de su propia vida.

Todas su ideas, según él, tienen cierto contenido autobiográfico desde el momento en que provienen de “un germen de experiencia” que luego él amplía y modifica. Charlie Joffe, por otra parte, aun reconociendo la envergadura de la imaginación de Woody, opina que en su trabajo hay más que un germen de realidad. “Niega muchas verdades de su vida. Le resultó fácil reconocer que *Días de radio* era autobiográfica, porque en esta película tenía seis años.”<sup>63</sup>

Al respecto de la idea, su fundamento teórico se explica bastante acertadamente en el concepto de la premisa, que presenta el teórico Lajos Egri en el artículo de la Revista Electrónica Venezolana, “La Ventana Imposible”:

En términos simples, la premisa es lo que el autor quiere decir con su obra y debe ser formulada como una proposición (en el sentido lógico). Debe estar enunciada de tal manera que contenga en sí misma al personaje principal (el héroe), al conflicto principal y al desenlace de la obra. Un ejemplo basta para aclarar el mecanismo de su formulación: una proposición como: “La drogadicción conduce a la destrucción”, es una premisa en el sentido de Egri, ya que su sujeto presupone la existencia de un personaje adicto a alguna droga, inmerso en un

---

<sup>62</sup> Lax, op. cit., p. 190

<sup>63</sup> Lax, op. cit., p. 109

conflicto en relación con esta condición dominante, y actor de un drama cuyo desenlace es inevitablemente la autodestrucción. De manera similar, una proposición como “Los Estados Unidos siempre vencerán al comunismo”, presupone la existencia de un héroe típica y paradigmáticamente norteamericano, que lucha contra la amenaza marxista y que al final, pedagógicamente, resulta vencedor (Rambo, sin ir más lejos). Egri proporciona una buena colección de ejemplos: “El gran amor desafía la muerte” (Romeo y Julieta), “La ambición desmedida conduce a la autodestrucción” (Macbeth) y algunos otros.<sup>64</sup>

## b. El *storyline*.

La segunda etapa, el *storyline*, es el hilo de la historia y puede ser contada como si fuera una anécdota, en 1 a 5 oraciones como máximo. Es una etapa importante en la cuál se definen los tres puntos principales de la historia: es decir, a alguien le sucede algo, esto precisa que esa persona haga algo, y cómo lo resuelve.

El guionista brasileño Doc Comparato presenta un ejemplo que ilustra esquemáticamente la transición entre la idea y el *storyline* dentro del proceso de desarrollo del guión de cine. La idea es la siguiente: “Fui al entierro de un amigo. Tres días después, él estaba caminando por las calles de Nueva York”. De allí la siguiente *storyline* que dio origen a película *El Tercer Hombre*:

Jack va al entierro de su amigo en Viena. No resignado a esta pérdida, investiga y termina descubriendo que su amigo no murió. El está vivo y falsificó su entierro porque está siendo buscado por la policía. Descubierto por la curiosidad de Jack, el amigo termina muerto a tiros por la policía.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Egri, Lajos. *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas, 1993.)  
[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

<sup>65</sup> Comparato, op. cit., p. 50

### c. El argumento.

En la tercera etapa se desarrolla el *argumento*, palabra que viene del latín *argumentum* y significa justificativa. En esta etapa se comienza a delinear los personajes y, principalmente, a localizar la historia en el tiempo y en el espacio. El *argumento* es importante porque va se va a describir el perfil de los personajes y el trayecto de la acción. Es como un cuento: la historia se inicia en... y así... hasta el final.

Como explica a continuación el teórico Antoine Cucca, en esta etapa el guionista incorpora los elementos más importantes de la historia, así como los sitios donde suceden. Cucca analiza las posibilidades de la acción de los personajes a nivel del argumento, es decir, o bien las acciones hacen descubrir a los personajes o, por el contrario, los personajes generan las acciones:

El asunto o argumento constituye un desarrollo completo de la historia a la luz de consideraciones estructurales. Su elaboración presupone el hallazgo del tiempo en el relato, de los personajes, de las acciones y de las situaciones. Para el desarrollo del tiempo se toman en cuenta: el tiempo de la relación de la historia, es decir, la temporalidad real a la que remite la historia contada; el tiempo de la evolución de la historia, o tiempo diegético, tiempo que recorta y organiza la trama a partir del tiempo de la evolución de la historia; el tiempo de la organización del drama, que corresponde a la organización discursiva del tiempo de la historia; y el tiempo en la composición escénica, referido al valor compositivo de la temporalidad, en términos de ritmo, del valor de las pausas y los apresuramientos, etc.<sup>66</sup>

### d. La estructura o escaleta.

En la cuarta etapa se construye la *estructura*, es decir, *cómo* se va a contar la historia. Más precisamente, *la estructura* es la fragmentación del argumento en escenas.

---

<sup>66</sup>Cucca, Antoine. *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas, 1993.  
[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

Cada escena contiene la localización en el tiempo, en el espacio y, además, la acción. Sin embargo, es apenas una descripción de la escena, todavía no se desarrollan los diálogos.

*La estructura* es considerada como la columna vertebral: el almacén de la secuencia de escenas. También se le conoce como *escaleta*, de la palabra italiana *scalleta*.

Antoine Cucca también presenta interesantes planteamientos sobre la estructura y función del personaje, que el guionista debe desarrollar durante la etapa de *escaleta*. La estructuración del personaje, afirma el teórico, requiere en primer término del estudio del carácter y de las necesidades. De la misma manera, el estudio del personaje comprende la estimación del comportamiento ante las acciones de otros personajes, ante los obstáculos y con relación al lugar.

Según Cucca el personaje se revela en la economía de la historia a través de las acciones que gradualmente modifican la linealidad de su comportamiento. Es así como la evolución del personaje puede ser referida, en cada momento, a su condición original, a su aspiración o deseo y a la realización de estas aspiraciones. El establecimiento a nivel de la *scaletta*, de estos parámetros para cada personaje constituye, un paso obligado de la construcción.<sup>67</sup>

Otro aspecto a considerar para la escritura de la *escaleta* se refiere al lugar. Una vez evaluado el espacio donde se desarrollará la película en todas sus posibilidades, se procede a determinar la ubicación espacial de cada componente de la *escaleta*. Lo mismo sucede con las situaciones que la conforman.

En primer lugar, estableciendo claramente su contenido, en segundo término procediendo a la individualización de los elementos que integran cada situación (personajes, acciones) y de las situaciones entre ellas mismas. Esta individualización puede proceder por analogía (examinando y descomponiendo el

<sup>67</sup> Baiz Quevedo, Frank Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guión cinematográfico. [www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/guion\\_teor%C3%ADa\\_practica\\_0072](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/guion_teor%C3%ADa_practica_0072)

contenido de una situación, por ejemplo) o mediante un procedimiento de carácter inductivo un lugar. Un personaje, la causa o el efecto de una cierta acción, contribuye así a definir todas las otras.<sup>68</sup>

#### e. El tratamiento.

En la quinta etapa se escribe el *Primer Tratamiento*, en el cual se desarrolla los personajes – *quién es quién, cómo y por qué*. Aquí surgen los diálogos y los inicios, desarrollo y desenlaces de las escenas. En esta etapa se completa la *estructura* incorporando las emociones, las personalidades y los conflictos de los personajes. Es el guión final sin revisiones, correcciones o modificaciones.}

En su obra *The story outline* (Guía de la historia), el teórico Swain Dwight presenta los cinco pasos con que el guionista aproxima la escritura del tratamiento de la historia, los cuales enumeramos a continuación tomados del artículo de La Ventana Imposible.<sup>69</sup>:

- **Paso 1:** El guionista debe ocuparse del anclaje de la acción en el pasado que antecede la película. Para ello debe construir el background, el bagaje histórico que remite y explica la conflictiva a desarrollarse en el presente filmico.
- **Paso 2:** Establecer los elementos fundamentales de la historia: personajes, situaciones, escenarios, tonos y atmósferas.
- **Paso 3:** Establecer el comienzo del filme, para lo cual es indispensable diseñar *el gancho*, incidente o acción que provoque la suficiente curiosidad en el

<sup>68</sup> Baiz, ibid.

<sup>69</sup> Swain, Dwight *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas, 1993.  
[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

espectador, y *el compromiso* del personaje principal en relación con el alcance de su objetivo.

- **Paso 4:** Planificar las crestas, o picos, de la acción, puntos que marcan las confrontaciones del personaje principal en su lucha por alcanzar su objetivo. Las confrontaciones se planifican evitando lo predecible; acentuando entre dos soluciones posibles para una confrontación, la solución negativa, la cual, según Swain, siempre resulta ser la más creíble; y espaciando las crisis.

- **Paso 5:** Resolver las situaciones pendientes. Tal resolución se lleva a cabo liberando las tensiones creadas por dispositivos mecánicos o externos (intentando traicionar la anticipación previsible del espectador), y dando salida a las tensiones latentes en los personajes.

#### f. El guión final.

En este punto, generalmente, un guión está listo para ser filmado o grabado. En caso de ser un guión para cine puede ser llamado “screenplay”. En el caso de ser para televisión, “televisionplay” o “script para TV”.<sup>70</sup>

Aquí también se hace necesaria una observación sobre la terminología empleada – el lector de guiones observará una notoria presencia de términos en el idioma inglés en diversos pasajes y definiciones. La razón obedece a que, a lo largo de la historia de los medios masivos, la lengua inglesa ha impuesto la terminología a través del poder tecnológico e industrial principalmente de los Estados Unidos.

---

<sup>70</sup> Comparato, op. cit., p. 20

Otro teórico del cine, Eduardo Ruso, ofrece un concepto ampliado cuando afirma que guión, puesta en escena y montaje son términos que aluden, luego de un proceso de simplificación, al trípode en que se apoya la construcción de una película, al menos aquellos que responden al aspecto industrial de la producción cinematográfica de largometrajes y de ficción.

Si utilizamos la misma palabra para hablar del concepto general de guión o de los guiones (desde la sinopsis al más obsesivo *shooting script*), bueno será recordar que la idea de guión encuadra todo trabajo que, desde el escrito, *prefigure* ese momento crucial del encuentro con las imágenes en su producción de sentido, ese cruce donde se genera la verdadera *poiesis* de un film.<sup>71</sup>

De la misma forma, añade Ruso, hay que distinguir entre puesta en escena y rodaje, y el mismo rodaje suele prolongarse cuando los efectos especiales obligan a generar imágenes en la posproducción, distintas a las registradas por la cámara en estudio o escenarios naturales. “De ese modo, guión, montaje y puesta en escena remiten a *instancias formales*, no a acciones técnicas. Estas últimas son solamente la puesta en práctica de principios cuya verdadera dimensión hace a la poética del cine”.<sup>72</sup>

## 6. La adaptación.

Sin mayores complicaciones podemos afirmar que el proceso conocido como “adaptación para el cine” no es más que la adecuación de una historia a los requerimientos específicos de la narración cinematográfica. Comúnmente, suele denominarse de este modo la *transposición* a guión cinematográfico de cuentos, novelas u obras teatrales.

---

<sup>71</sup> Ruso, Eduardo. Diccionario de cine, Editorial Paidós, 1998, Buenos Aires., p.99

<sup>72</sup> Ruso, *ibid.*



Para comprender mejor el proceso de adaptación, hemos señalado el término transposición en el párrafo anterior, y hemos agregado otro, *transustanciación*, el cual explica en su mencionada obra el brasileño Doc Comparato:

Una adaptación es una transcripción de lenguaje: cambiamos el soporte lingüístico usado para contar una historia. Esto equivale al acto de transustanciar, o sea de transformar la sustancia, ya que una obra es la expresión de un lenguaje. Por lo tanto, ya que una obra es una unidad de contenido y forma, en el momento en que nos apropiamos solamente del contenido y lo expresamos a través de otro lenguaje, entramos necesariamente en el proceso de recreación, de transustanciación.<sup>73</sup>

La estudiosa del guión de cine, la estadounidense Linda Seger, tiene una definición bien precisa del proceso de la adaptación cinematográfica:

Globalmente podemos definir como adaptación: “El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, diálogos, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico.”<sup>74</sup>

La adaptación es una práctica acostumbrada en la industria del cine desde la época de D. W. Griffith, cuya adaptación de la novela *The Nigger of the Narcissus* resultó en *El nacimiento de una nación* (1915), marcando un verdadero hito en la historia del cine e impulsando el desarrollo de la narrativa cinematográfica inspirada en la literatura.

En la actualidad, más de la mitad de las películas en el mundo provienen de novelas, obras teatrales, canciones, cómics, noticias, incluso poemas o composiciones musicales. “Entre un 30% y un 40% de las películas que se producen cada año en el mundo están basadas en obras literarias. Añadiendo a este porcentaje, el de las películas

<sup>73</sup> Comparato, op. cit., p. 185

<sup>74</sup> Seger, Linda. *Como crear personajes inolvidables*. Editorial Paidós. Colección Comunicación y Cine. Pág. 12

y media. La novela antes citada se ha llevado al cine en varias ocasiones y nunca se ha podido entrar con profundidad en sus personajes.

En cuanto a la extensión, la dificultad mayor es el tiempo y el metraje de la película. “El nombre de la rosa”, de Umberto Eco, es una magnífica novela. Convertida en película se convierte en un *thriller* descafeinado, sin contenido. No todas las películas se han de adaptar de la misma manera. Al ver la película *El nombre de la rosa* (1986) de Annaud, una digna película por otra parte, se aprecian elementos en todo el filme que están en la novela pero que no encajan en la película, lo que hace entrever que llegaron a filmarse pero no se montaron de forma coherente o se descartaron en la sala de montaje, como tantas veces en la historia del cine posiblemente para reducir el metraje. Este problema queda atenuado cuando las películas se hacen directamente para la televisión en forma de series de varios capítulos. Entonces admiten mayor extensión argumental.

También existe la dificultad de fotografiar los sentimientos y pensamientos íntimos o poéticos que se describen en las novelas. En ocasiones hay directores que consiguen traducir en imágenes esos sentimientos, pero lo cierto es que son más adecuados para llevar al cine las novelas en las que predominan las aventuras, las situaciones cómicas y las claramente dramáticas o sentimentales.

El problema de las adaptaciones filmicas de obras teatrales, cuando tales adaptaciones sí se plantean como verdaderas creaciones cinematográficas, es el trabajo en el espacio filmico, en el interior del encuadre, y no la naturaleza de lo que aparece en la pantalla. En este tipo de adaptación se han respetado los escenarios y situaciones tal como aparecían en el teatro, pero han sido filmados con verdadero sentido del cine: es la

planificación, la dirección de actores y el tratamiento del espacio lo que da carta de naturaleza a una película.

Doc Comparato afirma que la gran ventaja de adaptar una obra de teatro proviene del hecho de que los diálogos principales ya están listos y que el material ya está organizado dramáticamente. La gran desventaja, por otro lado, consiste en que el escenario es limitante mientras que la cámara es expresiva. Otra razón de peso: los diálogos relatan lo que está sucediendo fuera de escena en lugar de mostrar las escenas. Eso significa que la obra tiene que ser desdoblada, aumentada, quebrando el ritmo dramático ya existente. Todo lo que en una obra teatral es hablado, en la versión cinematográfica debe ser mostrado.

El cuento es otra fuente de adaptaciones. Por su característica básica de síntesis, un párrafo de un cuento puede contener material suficiente para toda una serie. Por lo tanto, en el trabajo de adaptación de un cuento, encontramos el material en su forma más condensada y a partir de ahí se construye todo el diálogo y la acción dramática.

También pueden ser adaptaciones para el cine los poemas, las canciones y los reportajes de prensa. Ejemplo de este último es la película *The Killing Fields*, basada en una serie de reportajes del New York Times sobre la toma de Camboya por el Khmer Rouge.

Pero ya sea cuento o poema, lo cierto es que cine y literatura son dos productos distintos condicionados por sus propios modelos de consumo y los placeres que proporcionan a sus públicos. La historia del cine tiene ejemplos de todo tipo: desde excelentes películas surgidas de novelas mediocres, hasta decepcionantes filmes

emanados de notables novelas. Y lo que es más importante comprender: un guión adaptado se limita a seguir las mismas normas que uno original.

“Adaptar una novela, un libro, una obra de teatro, o un artículo a un guión es lo mismo que escribir un guión original.”<sup>76</sup> Como ya hemos visto, adaptar significa transponer de un medio al otro y, al hacerlo, estamos cambiando una forma por otra. Estamos escribiendo un guión basado en un material ajeno. No obstante, en esencia lo que se está escribiendo es un guión original, por lo cual se debe emprender el proceso de la misma manera.

En conclusión, no hay diferencia sustancial entre el método para escribir una obra original o los procesos de adaptación de obras previas. Entonces, ¿qué hacer cuando toca decidir si una película adaptada es o no mejor que la obra original? Es mejor no hacer nada. Adaptar es transformar las peculiaridades de un medio a otro, es la capacidad de adecuar dos lenguajes por medio de cambios o ajustes. Por centrarnos en el caso más habitual como es el paso de una novela a una película, los “ritos del pasaje” entre ambos medios o la búsqueda “del trazo de la letra en la imagen” constituye uno de los filones característicos de debates intelectuales y disputas prolongadas durante décadas. Un debate que parece no tener fin.

### **C. El guión en la producción de una película.**

El guión de cine constituye la carta de presentación que puede contribuir al éxito del proyecto desde su fase inicial, primero al lograr el apoyo económico, ya sea de los

---

<sup>76</sup> Field, op. cit., p. 153

estudios de producción establecidos, de inversionistas independientes de cine y televisión, de organismos internacionales dedicados a contribuir al desarrollo del cine y la televisión en países del tercer mundo, o de entidades públicas y privadas interesadas en el desarrollo cultural de sus respectivos países.

Una vez aprobado, el guión se convierte en piedra angular, brújula, guía (de ahí la palabra guión) y unificador de la visión del equipo de producción durante cada fase involucrada en la extraordinaria empresa de llevar a las pantallas las historias panameñas contadas en imágenes.

En este punto cabe señalar que la sola lectura del guión de cine debe motivar a su producción. Un guión de calidad despierta en el lector el interés, y hasta el deseo, de ver esa película en la pantalla. Del mismo modo, existen guiones sobresalientes de los cuales se han producido películas sobresalientes, y también se ha dado el caso de guiones que podrían haber quedado en el olvido de no ser por la extraordinaria calidad de las películas resultantes. El catalán Pere Gimferrer ofrece ejemplos de ambos tipos de guiones:

Ante otras películas de la misma década, como, por ejemplo, *Eva al desnudo* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, o, fuera de Hollywood, *Ensayo de un crimen-La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1954), de Luis Buñuel, la simple lectura del guión haría prever que sólo una realización escandalosamente inepta podría estropear un material escrito tan interesante. En *Imitación a la vida*, las cosas se presentan exactamente al revés. Ni la novela de Fannie Hurst en que se basa la película, ni el guión escrito por Eleanore Griffin y Allan Scout, ni el *look* de producción impuesto por Ross Hunter permiten augurar nada bueno. La película solo existe en su forma verdadera cuando se ve, y entonces se revela como una obra maestra. Si solo relejera el guión, o si sólo se oyera la banda sonora, o, incluso, si se viera una copia en blanco y negro o un acopia con tiraje de color inadecuado, la valoración de *Imitación a la vida* sería u diferente.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Gimferrer, op. cit., p. 125

Para comprender mejor el papel que juega el guión en el proceso de producción de una película, primero debemos examinar brevemente las distintas etapas de este proceso. Luego se podrá tener una mejor comprensión del uso que se le da a este documento escrito en cada una de las etapas.

## 1. Etapas del proceso de producción de una película.

Como regla general, el proceso de producción cinematográfico se divide en tres etapas, dependiendo del nivel de desarrollo en que se encuentra el producto, es decir, la película:

- Pre-Producción
- Producción
- Post-Producción

En la primera etapa de *pre-producción* es donde se realiza la planificación de la película. En esta etapa es importante definir claramente los objetivos de la película, el público al cual estará destinada, el tema y los medios para realizarla.

En caso de que todavía no se haya escrito el guión, se contrata al guionista, quien inicia un proceso de investigación y realiza el trabajo necesario hasta completar su obra. En ocasiones la redacción del guión, como veremos más adelante, puede demorar más de un año. En esta etapa también se hacen las distintas revisiones al guión, de parte del productor, el director, los ejecutivos del estudio, u otros involucrados en este proceso.

En caso de que ya se tiene un guión aprobado, se realizan los desgloses de producción para identificar las necesidades del proyecto. Se hace el diseño del plan de

trabajo, el cual es el resultado del análisis minucioso del proyecto que permitirá realizar un presupuesto ajustado, el cual, claro está, siempre es re-evaluable.

En esta etapa se buscan los escenarios naturales, en caso de requerirlos, de la película, y se contrata al personal y los equipos necesarios para filmar la película. Otros trabajos que se llevan a cabo son los de la obtención de los derechos de la música y las canciones a usar, así como otros requerimientos de derechos de autor.

En la segunda etapa de *producción* se ejecuta todo plasmado en el guión que fue planificado en la etapa previa.

Se filma o graba en interiores, en un estudio, o en exteriores, en los escenarios seleccionados. En esta etapa todos los recursos deben estar disponibles, pues las demoras encarecerán los costos de producción. Un listado de un equipo de producción para un película podría incluir el siguiente personal:

- Director y asistentes
- Productor y asistentes
- Director de fotografía
- Camarógrafo y asistentes
- Iluminador
- Sonidista
- Continuidad o secretario de rodaje
- Director de arte
- Maquillaje
- Actores

- Guionista<sup>78</sup>

En la última etapa de *post-producción* se termina o concluye la película. En esta labor pueden participar, además del director y el productor, el siguiente personal:

- Editor
- Compositor o arreglista
- Especialista en efectos de sonido
- Especialista en efectos visuales

La producción filmica es una actividad de grupo y las relaciones son cruciales para la efectividad del trabajo en equipo. Las tres relaciones más importantes del guionista son con el productor, el director y los actores.

Cabe agregar que los muchos otros profesionales que ejercen los oficios clave del cine, como el compositor de la música, el sonidista y el editor o encargado del montaje, usan el guión como referencia y punto de inicio para su trabajo, pero estas tres relaciones requieren un gran grado de comprensión de parte del escritor. Esto lo examinaremos más a fondo en las siguientes secciones.

## 2. El guión en las distintas etapas de producción.

El guión es, pues, una estructura que sirve para otra cosa: para realizar una película o serie de televisión; pero, para ser verdaderamente la base de algo que llegará a ser una película, el guión debe contener elementos de puesta en escena. Debe describir las escenas, de tal forma que ofrezca información sobre los otros seis componentes del producto audiovisual: producción, dirección, fotografía, arte, sonido y edición.

---

<sup>78</sup> En ocasiones el guionista es retenido por si se requiere hacer cambios en el guión.



Podemos estar seguros que el autor de cada gran guión imaginó la actividad de los actores así como su diálogos, visualizó dónde, lo mismo que cuándo, harían sus entradas y salidas, cuál sería el efecto de escenarios, vestuarios y música, los cambios sutiles de ritmo y cadencia más efectivos. Esto no sugiere que el guionista tiene que ser un ingeniero de sonido, director de fotografía, diseñador de escenografía, o electricista no más que director y actor principal, pero el guionista debe saber, cómo las variadas artes del cine pueden ser utilizadas para dar la impresión de realidad en el filme que originalmente nació en su mente. Esta visión está contenida en el guión, una especie de plano arquitectónico para una forma de arte extremadamente compleja, una obra de arte grabada en dos dimensiones que presenta tres dimensiones, una forma de arte que tiene la dimensión adicional del tiempo, la cual también entra en las artes de música, poesía y danza.<sup>79</sup>

De esta manera, vemos que la presencia del guión es fundamental en las distintas etapas de producción – principalmente en la pre-producción y en la producción. Pero es un documento que cambia continuamente durante todo el proceso de producción.

El guión es transitorio, transición – como afirmara el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini en una entrevista en la prestigiosa revista francesa especializada *Cahiers du cinéma* – estructura tendente hacia otra estructura... el guión no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa. El guión se lee desde la perspectiva imaginaria del filme, se deteriora en y por el filme. Se integra en un discurso, en un proceso en varias etapas, en la cadena de escritura y reescritura de un relato que tiende hacia el filme como objetivo último. Tiene una existencia una función esencialmente prácticas. La mayoría de las veces no se edita. Lo que se edita son continuidades dialogadas, establecidas sobre la base del film terminado, o unos pseudos guiones novelados, narrados como novelas, o incluso, en el mejor de los casos, un pre-guión que no tiene evidentemente en cuenta las modificaciones introducidas durante la elaboración.<sup>80</sup>

Vanoye esquematiza conceptualmente el papel del guión durante todo el proceso de realización, especialmente en el papel que juega durante la planificación o etapa de pre-producción.

<sup>79</sup> Howard y Mabley, p. 4

<sup>80</sup> Vanoye, op. cit. p. 19

También en este sentido el guión es un modelo. Modelo en el sentido o función instrumental. El guión es, en cierto modo, el modelo de la película que está por hacer. Es la base, el referente, el intermediario entre el proyecto (¿el fantasma?) y su realización. Representa abstractamente la película y la determina concretamente: es una maqueta; reproduce, como tal, ciertas propiedades del filme, pero en otro lenguaje y según otra escala, como un modelo reducido. El guión es a la vez representación y esquema rector del filme. Pero, por una inversión dialéctica propia de todas las relaciones entre modelo y objeto, de igual modo que el objeto construido puede servir de base para la elaboración de nuevas maquetas, igual que la realidad modela una obra que se constituye modelo para otras obras — e incluso para la propia realidad....<sup>81</sup>

En este punto, Vanoye enfoca el lente en el papel del guión, desde el punto de vista de Hollywood, en ofrecer una guía precisa de los requisitos del filme para planificar el presupuesto antes de su rodaje.

En este proceso, el guión se convierte en la pieza clave: en forma de *script* detallado, constituye la primera etapa en la elaboración de una película. Ante los estudios, es el productor quien asume totalmente la responsabilidad del filme, elige guionista y realizador, eventualmente actores, equipo de rodaje, etc. El realizador es un experto en dirección de actores y de equipos técnicos. Este tipo de organización del trabajo domina a partir de 1914, pero la división de las tareas entre guionista y realizador es habitual desde 1911.<sup>82</sup>

Howard y Mabley ofrecen otro punto de vista sobre el papel del guión en esta fase inicial.

Aunque otros interpretarán eventualmente las palabras y la historia del escritor, la visión original del filme es al principio dominio exclusivo del guionista. El escritor es el primero en “ver” la película, aunque está solamente en la mente y en la página. El guionista debe tener intenciones conscientes de lo que la audiencia verá y escuchará y, lo más importante, experimentará cuando los personajes del guión tengan los rostros de los actores seleccionados y la película haya sido rodada. Sin esta claridad en la mente del guionista, existe poca esperanza que

---

<sup>81</sup> Vanoye, *ibid.*

<sup>82</sup> Vanoye, *op. cit.* p. 15

el guión o la película que se haga del guión, tendrá algo del impacto intencionado por el autor.<sup>83</sup>

Un buen ejemplo del papel del guión en la fase inicial de una película lo ofrece William Goldman en su obra *Adventures in the Screen Trade* (*Aventuras en el oficio del cine*), en el caso de *The Verdict*.

Los productores de la película, Richard Zanuck y David Brown, ejecutivos de los estudios y productores que han estado juntos por más de tres décadas, son reconocidos entre los mejores de la industria del cine. Entre sus mayores éxitos están *The Sting* (El Golpe) y *Jaws* (Tiburón), está última la puerta al éxito del director Steven Spielberg.

Zanuck y Brown adquirieron los derechos filmicos de *El Verdicto*, una novela no muy famosa escrita por Barry Reed. Desde ese momento, los productores percibieron un creciente interés en este relativamente oscuro libro. Actores famosos de la época, incluyendo a Dustin Hoffman, les dejaron saber que, de una manera u otra, estaban conscientes del proyecto y que “por favor les avisarán”.

Las razones detrás de este interés no son difíciles de figurar. *El Verdicto* es un drama de corte, y el personaje principal, Galvin, es muy atractivo (desde el punto de vista actoral): es un acabado abogado irlandés de Boston, un caso de hombre quemado, un bebedor, mujeriego quien, por su participación en este juicio, encuentra la redención.<sup>84</sup>

*El Verdicto* también tenía a su favor su tema sensacional e importante: un juicio sobre un caso de mala práctica médica.

Es en esta etapa de la producción, con o sin cualquier estrella interesada, que un productor se enfrenta a una importante decisión, hacerla o terminarla: seleccionar a quién escribirá el guión y a quién dirigirá. Es también la última vez que el

---

<sup>83</sup> Howard y Mabley, op. cit. p. 4

<sup>84</sup> Goldman, *Adventures in the Screen Trade*, p. 63

productor tendrá control total. Cualquiera que sea su visión, ahora será alterada. De aquí en adelante ya no será más “su” película, sino la “nuestra”.<sup>85</sup>

Los productores sacaron su lista de directores confiables y comenzaron a averiguar quién estaría disponible, quién sería considerado aceptable por el estudio, a quién podrían conseguir; y, lo más importante, quién sería el mejor para el proyecto.

Escogieron a Arthur Hiller, director, entre otros, del éxito *Love Story*, con una reputación de excelente trabajador, tranquilo, razonable. Hiller quedó fascinado con *El Veredicto* y enseguida se incorporó al proyecto. Zanuck y Brown no tuvieron que salir luego en busca de un guionista, porque el guionista fue hacia ellos, el dramaturgo David Mamet. Aunque (todavía) no había triunfado en Broadway, Mamet había tenido éxitos en Off-Broadway y en teatros regionales en todo el país. Mamet no había escrito mucho para el cine, pero Zanuck y Brown lo conocían bien y sabían que se trataba de un escritor de talento comprobado. Hiller quería a Mamet. Zanuck y Brown querían a Mamet. Mamet fue contratado.

Y es entonces cuando se inicia la espera para los productores. Todos los productores intentan y tienen varios proyectos andando a la vez. Porque una vez que el guionista comienza a escribir el guión o que un guión es enviado a una estrella, no se puede hacer más nada que esperar a que suene el teléfono. Es por eso que los buenos productores no llaman. En el caso de *El Veredicto*, la espera no fue tan agonizante: Mamet entregó a tiempo y con destreza.

Pero a Zanuck y Brown no les gustó el guión, pensaban que estaba escrito en un estilo tenso y dramático, de esos que los directores y actores aman, pero que los

---

<sup>85</sup> Goldman, *ibid.*

productores y los ejecutivos de la industria del cine rara vez logran entender. A Hiller, el director, tampoco le gustó, sentía que no iba a funcionar. Hiller dejó el proyecto. Así que los productores ya no tenían ni director ni guionista – lo que sí tenían era un guión que pensaban se desviaba mucho del libro que habían adquirido.

Zanuck y Brown fueron tras otro guionista importante, Jay Presson Allen, con quien se reunieron y repasaron la historia punto por punto. Allen entregó su guión y a ellos les encantó: era exactamente lo que querían.

Entra en escena Robert Redford, la estrella del momento. Redford buscaba casas para comprar en Connecticut, y uno de los sitios que vio fue la casa de Jay Presson Allen. Ahí vio una copia del guión de *El Veredicto* y pidió leerlo. Allen, quien pensó que a Redford le podría interesar dirigir la película, le entregó una copia. Redford luego se reunió con Zanuck y Brown para manifestarles que estaba realmente interesado. Los productores, obviamente, estaban en un estado de verdadero éxtasis. Pero esa sensación duró poco. Redford les comunicó que lo que le había gustado era el tema, no el guión de Jay Presson Allen. Él pensaba que el director-guionista Jim Bridges (*El síndrome de China, Cowboy urbano*) podría ser bueno para este material. Sale Allen, entra Bridges. Y se inicia la espera.

Después de reunirse con Redford, Bridges escribió su propio guión basado en *El Veredicto*. Pero este guión no le gustó a Redford. Bridges escribió otra versión. Tampoco le gustó a Redford.

Pasan los meses. Zanuck y Brown han negociado un trato con Redford, que fue finalizado – pero sin firmar ningún contrato. Redford fue anunciado para el proyecto: el folleto de la Fox para los próximos estrenos lo mencionaban como la estrella. Todo

parecía estar arreglado. Pero continuaba la espera del guión. Bridges entrega la tercera versión del guión... nueve meses después de haber iniciado su trabajo. De la misma manera como le ocurría al personaje principal de *El Veredicto*, el proceso estaba dejando exhausto a Bridges.

Redford todavía está interesado en hacer una película sobre un caso de mala práctica médica; pero el personaje principal, el del abogado Galvin, constituía un problema. Es un bebedor y un mujeriego y Zanuck y Brown escuchan que Redford piensa que el personaje puede ser malo para su imagen.

Bridges, cansado, renuncia. Ahora Zanuck y Brown “puede” que tengan una estrella, pero no tienen ni guión ni director. La situación adquiere ribetes dramáticos cuando escuchan que Redford está sosteniendo reuniones, sin comunicárselo, con su amigo director Sydney Pollack, sobre dirigir *El Veredicto*. Zanuck y Brown informan a través de los medios que Redford ya no está en el proyecto (aunque no se había firmado ningún contrato).

Así que ahora Zanuck y Brown han logrado revertir una situación de Hollywood en forma extraordinaria: han convertido un proyecto aprobado (por el estudio) en una negociación de un proyecto en desarrollo.

Los productores vuelven a consultar su lista de directores. Seleccionan a Sidney Lumet, ahora disponible y perfecto para el proyecto. Lumet acepta gustoso leer el guión. Zanuck y Brown le envían el mejor de los guiones de Bridges y también le envían el guión de Jay Presson Allen, quien es socio de Lumet. Luego de leerlo, Lumet, un director con reputación de eficiencia y organización, acepta interesado en hacer *El Veredicto*. Pero, ¿cuál guión escoge el director?

La versión de Mamet. Zanuck y Brown no pueden explicarlo porque no era uno de los que le enviaron, pero aceptan reunirse en Nueva York. En Nueva York Lumet explica lo que estaba mal y podía ser corregido fácilmente en el guión de Mamet. La historia de *El Veredicto* tiene dos partes: la del juicio mismo, y la de la redención del hombre. Mamet había estado menos interesado en el tema del caso de mala práctica médica, que en el del personaje. Así que había escrito *El Veredicto* terminándolo antes de la conclusión del juicio. Le interesaba el personaje, no la conclusión del juicio.

Lumet y Mamet comenzaron a trabajar y se escribió un final. Paul Newman fue contactado y pidió leer todas las versiones del guión. Le gustó el guión de Mamet. A Lumet también le gustó Newman para el papel. Cuando Lumet fue anunciado, se corrió la voz de que Redford estaba disponible para el papel. Lumet hizo la película con Newman... y fue un éxito.

Así es como Hollywood implanta un instrumento de estructuración narrativa y de control filmico muy afinado y basado en la división de las tareas. Esta forma rígida, sin embargo, conoce fluctuaciones provocadas – como hemos visto – por algunas personalidades (incluidos productores y actores) y también bajo el efecto perverso del sistema hollywoodiense y, en especial, de su obsesión por la rentabilidad y la seguridad financiera, o bien por una peculiar idea de la perfección. Para convencerse de ello, lean la historia de *Casablanca* (Casablanca, 1942), narrada por Patrick Brion, con una obra teatral inédita como punto de partida, una sucesión de guionistas, un *script* que, “escrito día a día por autores diferentes, no se entrega a los intérpretes hasta unas horas antes de la realización de las escenas”, un final casi improvisado en el último momento, etc. Y todo esto en los años 1941-1942.<sup>86</sup>

Otro ejemplo del papel del guión durante la etapa de producción, o rodaje, que desbarata, o contradice, el mito del guión inquebrantable – el famoso “guión de hierro” de Hitchcock:

---

<sup>86</sup> Vanoye, op. cit. p. 16

En 1953-1954, se produce, en condiciones bastante similares, una película de Nicholas Ray, *Johnny Guitar* (Johnny Guitar, 1953), que tiene además un gran parecido con la trama de *Casablanca*: novela adaptada, primer guión completamente reescrito, rodaje iniciado sobre un *script* incompleto, exigencias de la estrella (Joan Crawford) y apuros del realizador... Pero, si damos crédito a su biógrafo, Eisenschitz, no era la primera vez que Ray se enfrentaba a esto, e incluso una producción tan importante como *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955) conoció muy numerosas vicisitudes y refundiciones. Son únicamente dos ejemplos entre muchos otros: el mito del guión terminado e intocable – tal como, según se dice, lo practicaba Hitchcock – corresponde, desde luego, a una realidad dominante, pero que no es la única, ni mucho menos.<sup>87</sup>

Dan Auiler, confirmando la costumbre de Alfred Hitchcock de apegarse al guión, cita a John Michal Hayes, el guionista colaborador del director británico:

“...A Hitch no le gustaba hacer cambios. Cuando terminábamos de preparar las tomas antes de iniciar la película, él decía, ‘La película ya está hecha. Todo lo que tenemos que hacer es sentarnos en el set y asegurarnos que ellos sigan lo que hemos trabajado aquí’”.<sup>88</sup>

Hayes añade que “Hitch nunca cambiaría el guión a no ser que el escritor accediera a hacerlo. Muchos directores piensan que solo porque ellos son los directores saben escribir, y no lo saben”<sup>89</sup>.

Del mismo modo, ni la experiencia ni la dedicación con la cual planificaba sus películas el llamado “maestro del suspenso” lo salvó de escribir escenas de último minutos. Así lo afirma Samuel Taylor, guionista de una de las últimas películas Hitchcock, *Topaz*. Esta no fue para nada una producción típica de Hitchcock, afirma el guionista, pues en ocasiones se encontraron escribiendo escenas la noche antes de

---

<sup>87</sup> Vanoye, op. cit. p. 17

<sup>88</sup> Auiler, op. cit., p. 24

<sup>89</sup> Auiler, *ibid*



filmirlas; práctica que a Hitchcock no le agradaba, pero que se vio forzado a hacer por la presión ejercida por los estudios.

En este punto es importante examinar la otra corriente del guión, la de su mínima participación durante las etapas de planificación y de rodaje que se han difundido a través de los años con los exponentes de corrientes filmicas como *cinema verité* y, más recientemente, *Dogma 95*, la escuela europea (originada en Dinamarca bajo el liderazgo creativo del director Lars Von Trier) que rompe el esquema del cine “industrial” y permite al cineasta contar sus historias con cámaras al hombro y escenarios poco elaborados. Cuestión de presupuesto, obviamente, con resultados asombrosos en virtud de la calidad de los participantes – guionistas, directores, cinematógrafos, sonidistas, editores y actores –, ya sea profesionales experimentados o novatos, con el lazo común de tener ganas de contar sus historias. La teórica brasileña Margarita Ledo comenta acerca de la primera película producida bajo estos preceptos revolucionarios, *Los idiotas*.

En *Los idiotas* trabajará dentro de las reglas y con actores que se transforman en personajes, en momentos de existencia que coinciden con el rodaje del filme. Actores que tienen que “vivir y no representar”, que se acomodan a lo más oscuro de ellos mismos y que al hacerlo convierten su intervención en una cuestión ética, gente que aprende a vivir con su lado sombrío, como remarca Lone, mientras insiste en una nueva ola de películas realistas “de orientación social”. Ducha emocional, en palabras de su “anónimo” director, que reclama el goce de hacer las cosas con dificultad y que da una bofetada en el gusto del público como la da Von Trier exhibiendo los brutos de la película, sin cortes, en una galería de arte en París: dos televisiones unidas por un lienzo negro en un espacio ideado por Jean Nouvelle.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95, Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, p.188.

Vanoye también menciona el estudio que hace el teórico Alan Bergala de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), en donde designa a Rossellini como el primer cineasta moderno que sustituye el guión-programa – organización de peripecias en una estructura dramática dispuesta para el rodaje –, por el guión-dispositivo – más abierto a los avatares del rodaje, a los encuentros, a las ideas del autor, que surgen en el aquí y en el ahora. “Entre estas dos posturas – el guión rige el filme o el guión sirve al filme, es decir, al rodaje y al montaje –, hay una multitud de posturas intermedias”.<sup>91</sup>

Howard y Mabley explican el concepto de la autoría del guionista sobre el producto terminado y el papel del guión durante todo el proceso de realización.

Las circunstancias son muy similares a las del guionista quien debe renunciar a una tierna criada y cuidada visión, su “bebé”, para que otros lo interpreten, escenifiquen, creen y presenten a la audiencia final. Con todos los pasos entre un guión completo y la primera proyección de la película terminada realizada de ese trabajo, es asombroso que cualquiera de la visión original de guionista llegue intacta a la pantalla. Sin embargo lo hace, precisamente porque el guionista realizado ha visualizado la producción completa, se ha comunicado con todos los colaboradores en el proceso, y, lo más importante, ha permanecido sintonizado con lo que debe ser comunicado a la audiencia y cuando debería revelarse para máximo impacto y efectividad.<sup>92</sup>

Para concluir esta sección, se puede apreciar con bastante claridad el papel del guión en el desarrollo de una película, en la correspondencia entre Alfred Hitchcock y Darryl F. Zanuck, ejecutivo en jefe de los estudios de cine 20th Century-Fox, que aparece en la obra de Dan Auiler. Inicia con la reacción inicial de Zanuck al guión de la película de 1944, *Lifeboat*, fechada el 19 de agosto de 1943, en la cual el jefe de los estudios manifiesta su preocupación acerca de la duración de la película.

---

<sup>91</sup> Vanoye, op. cit. p. 18

<sup>92</sup> Howard y Mabley, op. cit. p. 5

Cuando leí todo el guión de nuevo anoche, y trate de analizar su duración, me causó mucha preocupación. Hice que leyeran el guión y lo cronometraran. Los resultados confirman mis convicciones sobre la duración del guión. Tenemos 13,000 pies de diálogo. Es mi opinión que la película terminada sería de 15,000 pies.<sup>93</sup>

Zanuck manifestaba no tener ninguna duda de que esa duración sería fatal para este tipo de película, pues, en su opinión, la historia podía ser contada en no más de un total de 10,000 pies. El jefe de los estudios le informó a Hitchcock que una eliminación drástica era necesaria, no simplemente cortar unas cuantas líneas de diálogo en cada secuencia, sino que iba tener que dejar algunas secuencias en su totalidad.

Otra nota de Zanuck a Hitchcock el siguiente día, 20 de agosto de 1943, reafirma la preocupación del alto ejecutivo del cine:

La medición del guión no fue hecha por un experto, ni por algún que deliberadamente atentaba con desorientarnos. Una persona meramente lee el diálogo en voz alta, mientras la otra personas se fija en la duración en un cronómetro. Ahora, por supuesto que no entrelazaron ninguno de los diálogos, y puede que hallan leído despacio, o puede que hayan hecho pausas muy largas entre las frases, y, por supuesto, no están conscientes de ninguno de los cortes de diálogo o de páginas del guión que han sido eliminadas recientemente.

De acuerdo con sus cálculos, el guión correrá a 7,500 pies. Le apuesto \$1,000, el ganador donará la suma a la caridad, que usted está equivocado por 2,000 pies. Me estoy refiriendo al guión como está ahora, y creo que me estoy otorgando mucho pietaje de protección.<sup>94</sup>

La respuesta de Hitchcock llegó diez días después, el 30 de agosto de 1943:

Acabo de recibir su nota acerca de la duración de LIFEBOAT. No sé a quien usted emplea para medir los guiones, pero sea quien sea el que lo ha hecho lo está engañando horriblemente. Voy a ir tan lejos como para decir que hasta sin ninguna gracia. En toda mi experiencia en este negocio, nunca había encontrado información tan estúpida como la que le ha sido dada por un

---

<sup>93</sup> Auler, op. cit., p. 125

<sup>94</sup> Auler, op. cit., p. 130

insignificante que aparentemente no tiene conocimiento de la medición de un guión o de la representación del diálogo.<sup>95</sup>

Esta situación relacionada con el guión no se resolvió en la etapa de preproducción, sino que pasó a la etapa de producción. De esta manera, *Lifeboat* fue filmada en secuencias, de tal forma que se pudiera comprobar como estaba tomando forma la película temprano en el proceso. La nota que Zanuck escribió a Hitchcock el 4 de septiembre de 1943, luego de ver la proyección de la primera secuencia, es buen ejemplo de los casos donde la escritura del guión no termina cuando se inicia la filmación:

He visto el primer rollo de la película y esto entusiasmado al respecto. Tiene ritmo, interés, y un sentimiento de estar mucho en el nivel. Las caracterizaciones son perfectas.

Mi criticismo es menor. El negocio de cortar con la cámara me parece torpe. Me parece que sería más fluido sin usar el inserto de la cámara cayendo al agua. Ahora se ve como que no pudimos hacer que cayera, y tuvimos que recurrir a un inserto. Pienso que necesitamos una línea de Mary Anderson en la cual diga, "Es un bebé". Esto puede ser insertado cuando ella está de espaldas a la cámara cuando van a sacar al bebé del agua. Siento fuertemente la necesidad de esto.

Siempre me ha preguntado por la línea, "Dankeschoen". Me parece que es una maravillosa sorpresa, pero desearía que lo hubiera dicho dos veces de tal forma que no existiera duda en la mente del público que han subido a un Nazi a bordo. Si esta clave se pierde en la mitad del público sería lamentable porque es una maravillosa cortina para el primer acto.<sup>96</sup>

Por último, se presenta otro punto de vista de un director con respecto al uso del guión durante el proceso de producción, Luis Buñuel, en una entrevista que hiciera para la revista francesa especializada en cinematografía, *Jeune cinema* (No. 38, 1969). El

---

<sup>95</sup> Auiler, op. cit., p. 131

<sup>96</sup> Auiler, op. cit., p. 132

estilo de Buñuel de abordar la filmación es todo lo opuesto al “guión de hierro” de Hitchcock.

La técnica no me significa ningún problema. Me horrorizan las películas de encuadre. Detesto los ángulos insólitos. Con mi operador, nos ha sucedido que compongamos un plano soberbio, muy sabio; organizamos todo, investigamos a fondo, y luego, en el momento del rodaje, reventamos de risa y anulamos todos para filmar simplemente, sin efecto de cámara.<sup>97</sup>

### 3. El guionista en las distintas etapas de producción.

Para ser efectivo en la redacción del guión, el escritor debe saber contar bien su historia y también saber comunicar esa historia al grupo de profesionales que trabajará para crear la película terminada. El buen guionista debe saber comunicarse con el productor, el director, los actores, el director de arte, el compositor musical, el director de fotografía, el gerente de producción, el sonidista, el editor y muchos otros.

La tarea del guionista es mucho más que escribir el diálogo. De hecho, esta parte de la tarea puede que sea el menor problema. El concepto que cada guionista debe emprender es la visión fundamental de una secuencia de eventos, los cuales incluyen, no solo el diálogo hablado por los actores, pero también su actividad física, sus alrededores, el contexto completo en el cual la historia se desarrolla, la iluminación, la música y el sonido, los vestuarios, la total cadencia y ritmo de la historia en imágenes. Aun así la tarea del guionista no concluye, pues, además de todas estas consideraciones, el guión debe proporcionar suficiente claridad para permitir que el director, el director de

---

<sup>97</sup> Feldman, op. cit., p. 168

fotografía, el diseñador de sonido, y todos los otros profesionales del film creen un film que se asemeje a las intenciones originales del guionista.<sup>98</sup>

El guionista, para poder comunicarse en forma efectiva con todos los profesionales de los distintos oficios que hacen posible transformar sus historias en papel en imágenes en la pantalla, debe también conocer los distintos aspectos del proceso de realización.

El maestro de guionistas, el francés Jean-Claude Carrière, en su obra ya citada, explica que, de todos los trabajos escritos, el guión es el que está condenado a tener la menor cantidad de lectores. A lo sumo lo leerán unas cien personas y cada uno de esos lectores lo consultará para sus propios fines profesionales particulares.

Los actores muchas veces lo verán solamente por sus propias partes (lo que se conoce como "lectura egoísta"). Los productores y distribuidores lo leerán solo por señales de su éxito potencial. El gerente de producción contará el número de extras, de filmaciones nocturnas. El ingeniero de sonido estará escuchando la película a medida que vira las páginas, mientras que el principal camarógrafo estará viendo la iluminación, y así sucesivamente. Toda una serie de lecturas especiales. Es un instrumento, que es leído, anotado, disecado – y descartado. Estoy bien consciente que algunos coleccionistas los mantendrán, y que algunas veces hasta son publicados, pero eso es solamente si la película funciona. Entonces siguen viviendo por su cuenta.<sup>99</sup>

Existe una la percepción errónea dentro y fuera de la industria filmica, que los realizadores y los guionistas pertenecen a dos grupos separados, como si la escritura de guiones no fuera una realización cinematográfica. Este error también lo comparte un gran número de guionista quienes creen no necesitar saber nada sobre realización cinematográfica para escribir un buen guión. Es cierto que desde dramaturgos,

---

<sup>98</sup> Howard y Mabley, op. cit. p. 4

<sup>99</sup> Carrière, op. cit., p. 151

novelistas, periodistas y actores, hasta meseros y amas de casa, se han convertido en guionistas exitosos, pero eso no significa que esas ocupaciones hayan proporcionado las destrezas para el oficio. Ya sea que haya estudiado en una escuela de cine o aprendido por correspondencia, el guionista que no comprende la manera como se hacen las películas – las necesidades, los límites y las fortalezas del medio filmico -- tendrá dificultades para destacar en el arte de la creación de guiones.

El productor del filme hace muchas preguntas: ¿Quién querrá ver esta película? ¿Qué tan similar es de otras películas actualmente o recién estrenadas? ¿Quién querría interpretar el papel protagonista u otros papeles críticos? ¿Cuánto costaría hacer esta película? Existen muchas más preguntas, pero estas cuantas dan una idea de qué es lo que anda en la mente de un productor cuando lee un guión. Es mala idea que un guionista proponga respuestas a cualquiera de estas preguntas, tales como sugerir actores o actrices específicos, pero es una buena idea tener en mente que el productor le hará sujeto a su trabajo de esta clase de preguntas. No puede y no debe intentar adivinar lo que será el éxito del próximo año (o, más probablemente, dos años desde la etapa de escritura). En lugar de eso, escriba una historia que le llene, que le gustaría ver como película, y confíe en que su sensibilidad encontrará una audiencia.<sup>100</sup>

Pero la relación más especial se produce entre el guionista y el director de la película. Nuevamente tomando el ejemplo de Alfred Hitchcock, quien trabajó con muchos de los escritores más famosos del mundo, incluyendo a John Steinbeck (*Lifeboat*), Raymond Chandler (*Strangers on a Train*), Thornton Wilder (*Shadow of a Doubt*), Dorothy Parker (*Saboteur*), Maxwell Anderson (*The Wrong Man*).

---

<sup>100</sup> Howard y Mabley, op. cit., p. 15

A todos les dio la libertad de escribir películas Hitchcock. Ese era su “truco”. Para cuando se había mudado a Estados Unidos, había codificado la película Hitchcock – un thriller de cierto tipo y estilo – y estos escritores tejían las historias con esta idea en mente. Si el escritor no estaba familiarizado con el género o necesitaba que se lo recordaran, Hitchcock gustosamente proyectaba sus mejores películas. Durante el verano de 1957, por ejemplo, Ernest Lehman vio casi todas las grandes películas de Hitchcock en su preparación de *North by Northwest*.<sup>101</sup>

Como ya se ha explicado anteriormente, Hitchcock tenía la reputación de ser un director que planificaba, como lo demuestra el calendario del director, en el cual aparecen reuniones diarias por casi un año con Ernest Lehman mientras preparaban el guión y luego filmaban la conocida película, *North by Northwest*.

Juzgando por la resultante amistad y película, Lehman y Hitchcock eran un equipo bastante amigable. Leer las 500 y más páginas de la transcripción grabada de su trabajo en la última película de Hitchcock, *Family Plot*, es una lección de redacción de guiones. Hay un constante intercambio – con Hitchcock presentando ideas filmicas novedosas en la obra y Lehman ya sea incorporando el plan o explicando por qué no funcionaría.<sup>102</sup>

La relación entre el escritor y el director es tan fuerte que una gran cantidad de personas intentan hacer ambos trabajos – y algunos tienen éxito. Estas son las únicas dos personas involucradas en una producción de cine que miran la película casi de la misma forma; es decir, el escritor y el director miran a la totalidad de la historia, cómo es contada a la audiencia, cómo esperan que la audiencia la experimentará y reaccionará ante ella. Mientras que el productor mira a la película completa y está preocupado con la historia y la forma de contarla desde el inicio hasta el estreno y la distribución, la visión del productor debe estar ocupada en parte por las consideraciones prácticas de hacer la película – presupuesto, horarios, escenarios, y lo demás.

---

<sup>101</sup> Aulier, op. cit., p. 25

<sup>102</sup> Aulier, op. cit., p. 24



El escritor y director son los más grandes aliados porque el trabajo involucra el desarrollo de una obra que el primero ha escrito en el papel y el segundo debe interpretar para la pantalla. “Si ambos están haciendo la misma película – si ambos ven la misma película en los ojos de sus mentes – puede ser una colaboración maravillosamente enriquecedora. Por esto el escritor y el director deben trabajar juntos en preproducción, afinando el guión hasta que ambos ven la misma historia de la misma manera”.<sup>103</sup>

De la misma manera, la relación del escritor con los actores es muy estrecha, en especial en lo que respecta a la evolución de las situaciones y conflictos de la historia y al desarrollo de los personajes.

Gran parte del proceso de escritura del guión se inicia con la exploración del personaje: descubriendo e inventando quienes son los personajes, que quieren, que esperan, que temen, que les hace vibrar. Este mismo proceso también lo realizan los actores, internándose en las maquinaciones internas de los personajes mucho más allá de lo que manifestarán en la pantalla. Los dos acercamientos son divergentes porque el guionista debe ir por este proceso en cada personaje importante, mientras que el actor solamente lo hace por un personaje. Al final esto significa que el actor puede alcanzar mucho más profundidad, puede llevar al personaje más cerca de su corazón que el guionista, cuya atención y energía están necesariamente divididas. En virtud de esto, eventualmente el personaje “pertenece” al actor hasta mucho más que al guionista; el actor tiene mayor grado de profundidad de comprensión del personaje. La retroalimentación de actores que han tomado sus personajes de corazón puede ser muy valiosa para el escritor al afinar y pulir el guión antes de la producción. Desafortunadamente este lujo no siempre es posible, pero debe, sin embargo, ser la meta, porque puede ayudar inmensamente a la película terminada.<sup>104</sup>

Por su parte, Pere Gimferrer afirma que el guión de cine, como género literario, es muy distinto de la película resultante y, como se ha visto, en modo alguno predestina su

---

<sup>103</sup> Howard y Mabley, op. cit., p. 15

<sup>104</sup> Howard y Mabley, ibid.

resultado final. Gimferrer presenta un ejemplo de la historia del cine que demuestra la estrecha relación entre el guión y la visión del director que lo lleva a la pantalla:

... en *Cartas envenenadas* (1951), Otto Preminger rodó un *remake* de *El cuervo* (1943), de Henri-Georges Clouzot. La fidelidad al original es tan escrupulosa que incluso se sigue plano a plano la película de Clouzot; no solo la lectura del guión literario de la película, sino incluso la de su guión técnico, harían creer que nos hallamos ante la misma obra, cuyas dos versiones sólo pueden diferir, a lo sumo, por el trabajo de los actores. Sin embargo, el temperamento de Preminger y el de Clouzot son tan distintos que, en la pantalla, *Cartas envenenadas* y *El cuervo* se parecen muy poco, porque la forma de iluminar, de organizar el espacio visual, de conferir movimiento a los intérpretes, de analizar mediante la cámara la realidad filmada, obedecen en uno y otro cineasta a muy diversas directrices...<sup>105</sup>

Gimferrer amplía la explicación acerca de las relaciones entre un género literario llamado guión y la realidad de la película en la pantalla. Como ya se ha afirmado, la calidad del guión no asegura el resultado final, ni el guión guarda la misma relación con el rodaje. Incluso puede concebirse rodar sin guión previo, por lo menos en cierta medida, y con ello se incide en el terreno de la improvisación. Para hacer énfasis en este punto, presenta el ejemplo de la película de Robert Altman, *Un día de boda* (1978), en la cual el espectador tiene la sensación de estar viendo una película perfectamente planeada y trabajada, en la que todo encaja como en la comedia clásica *hollywoodense*.

Pero, por otro lado, el testimonio de algunos de los principales actores que intervinieron en el rodaje informa que, de hecho, si bien Altman tenía desde luego previsto el argumento y la sucesión de las escenas, no escribió todos y cada uno de los papeles en el sentido corriente, sin que más bien informó a los intérpretes de los rasgos del carácter de sus personajes y de la situación concreta en que se hallaban en cada caso y en cada momento para que, sobre esta base, el actor pudiera improvisar en cierta medida su papel. En una producción costosa como *Un día de boda*, tal improvisación – sea cual fuese su alcance estricto, acerca del cual no se poseen testimonios concretos – no podía por razones obvias, ir tan lejos como en una pequeña

---

<sup>105</sup> Gimferrer, op. cit., p. 131

producción independiente de vanguardia; pero el simple hecho de que Altman haya podido proceder así muestra que, incluso en el cine producido dentro de los cauces comerciales normales, el papel del guión es muy fluido, y puede oscilar desde la inflexible precisión de Hitchcock – que no sólo escribía, sino que dibujaba previamente plano a plano sus películas – hasta la relativa improvisación de *Un día de boda*.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Gimferrer, op. cit., p. 136

CAPÍTULO III

**PANORAMA DE LA CINEMATOGRAFÍA PANAMEÑA**

### CAPÍTULO III

## PANORAMA DE LA CINEMATOGRAFÍA PANAMEÑA

El lenguaje cinematográfico es una poderosa herramienta de expresión cultural. En virtud de los altos costos involucrados en la producción de imágenes cinematográficas, sólo las culturas más poderosas y con mayor capacidad de generar imágenes sobre sí mismas, invaden con su visión del mundo a otras culturas menos fuertes las cuales, mediante el consumo exclusivo de imágenes ajenas, experimentan una riesgosa penetración cultural que, para ponerlo en términos literarios, las llevan a ver sus respectivas realidades en el espejo ajeno.

Panamá, obviamente, cae dentro de la categoría de “culturas menos fuertes” y la situación es más lamentable en el caso de la actividad cinematográfica. El resultado de nuestra investigación indica que Panamá presenta uno de los niveles de producción de cine más bajos de todo el mundo. De acuerdo a los registros, en los últimos 39 años no se ha filmado ni un solo largometraje de ficción netamente panameño para su proyección en una sala de cine. Ni una sola película – y, antes de eso, solamente dos.

Del mismo modo, en los últimos 25 años la producción de películas de ficción se ha limitado a cortometrajes (aquellas cuya duración no excede los 30 minutos), la gran mayoría grabadas en formato de video para su presentación en la televisión, por lo cual estas películas no están en capacidad de competir en los mercados internacionales de distribución de cine.

## **A. Antecedentes históricos del cine panameño.**

La creciente producción de películas de ficción panameñas para la televisión en los primeros años del siglo XXI demuestra que la afirmación hecha en los años noventa, acerca de que el futuro del cine en Panamá no sería filmado en película, sino que sería grabado en formato de vídeo, no estaba tan alejada de la realidad.

Tal afirmación fue hecha en el vídeo documental titulado “Memoria Enlatada... o que lata no tener memoria”, escrito y codirigido por Joaquín Horna Dolande en 1993 para conmemorar los 20 años de fundación del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) de la Universidad de Panamá.

El documental, que explica en 20 minutos la historia del cine panameño, llega a la siguiente conclusión: La actividad cinematográfica en Panamá no se ha desarrollado porque el mercado panameño es muy pequeño y los altos costos de producción de una película no permiten recuperar la inversión. Para las empresas televisoras es más rentable comprar programas extranjeros<sup>107</sup> que las financiar producciones nacionales. El documental también concluye en que la producción de películas en Panamá no se haría en el formato de cine, sino en el formato más barato de vídeo.

Al retroceder en el tiempo en busca del origen del cine panameño, descubriremos que en Panamá se ha producido una cantidad muy escasa de películas de ficción y las copias de estos filmes, así como la de las películas documentales, mucho más numerosas que las de ficción, no han sido preservadas. Cabe señalar, además, que en esta investigación se hace énfasis en las películas de ficción filmadas en cine; y solamente se

---

<sup>107</sup> Estos programas eran llamados *enlatados* porque venían en rollos de película de cine que estaban empacados dentro de latas.

hace una breve referencia a las coproducciones extranjeras de películas de ficción filmadas en Panamá, y ninguna a los vídeos musicales, estos últimos por considerarlos ajenos al tema del guión de cine.

En estas búsquedas aparecen siempre los mismos nombres de los mismos cineastas que han permanecido en los registros: Carlos Nieto, Carlos A. Ruiz, los hermanos Carlos y Rosendo Ochoa y Jorge De Castro entre los años cuarenta y sesenta; y Pituka Ortega-Heilbron, Tatiana Salamín, Luis Franco, José Luis Rodríguez y Ariane Benedetti a partir de los años 90.

Igualmente, sobresalen los mismos títulos de las mismas películas que se han realizado en lo que podría llamarse la historia del cine panameño: “Al calor de mi bohío”, “Cuando muere la ilusión”, “Ileana, la mujer”, “El Mandado”, “Sangre”, “Pequeños novios” y “Como la mires”... Aunque todos estas títulos fueron filmados en película de cine, solo la segunda y la tercera películas fueron proyectadas en el cine. El resto fue presentado en televisión, en muestras internacionales o en salas alternativas. En el caso de “Como la mires”, la película fue transferida a vídeo digital para su proyección durante un breve período en ese formato en una sala de Extreme Planet.

Por último, están presentes los mismos textos e investigaciones realizadas sobre el tema del cine panameño, en especial la “Breve historia del cine panameño” de Edgar Soberón y César Del Vasto, y la tesis tituladas “*Historia del Cine en Panamá*” y “*El cine documental sobre el Canal de Panamá*”, de los profesores Rolando Castillo y Joaquín Horna Dolande, respectivamente.

En esta última tesis se hace énfasis en que la mayor parte de la cinematografía panameña ha sido de cine documental. Por este motivo, no es posible presentar la

evolución que ha tenido el cine nacional, sin hacer referencia a los orígenes y al desarrollo del cine documental panameño.

## 1. Evolución del documental panameño.

Luego de revisar la obra de Soberón y Del Vasto, se observa un vacío en la producción del cine documental panameño, vacío que se ha intentado llenar con “cine electrónico” y “vídeos musicales”, mayormente producidos para una competencia local, olvidando que el documental es el género filmico que más se ha realizado en Panamá. Aunque los autores mencionan la existencia de una extensa producción documental en los inicios de la historia republicana, en forma errónea afirman que gran parte de estas primeras imágenes desaparecieron. La realidad es que la mayor parte de estos documentales están bien preservados en los archivos nacionales de Washington, D.C. Estos archivos guardan imágenes muy valiosas que se remontan al nacimiento del país, las cuales son del dominio público y pueden ser adquiridas por cualquier persona interesada.

Parte importante de la historia del cine panameño la constituye los documentales sobre el Canal de Panamá:

Es probable que el primero de estos documentales sea “El Canal de Panamá, escenas e incidentes”, producido en 1907 por la Edison Manufacturing Co., propiedad del inventor. La película está guardada en la colección George Kleine de Películas Antiguas, de la Librería del Congreso de los Estados Unidos. Este documental consiste en 1,419 pies de película en 16 mm, blanco y negro, sin sonido (característicos de la etapa del cine mudo), que muestra, entre otras escenas, el puerto de Cristóbal y la entrada atlántica del



Canal, el primer mercado público de Panamá, vieja maquinaria de la excavación francesa, macheteros limpiando la selva, un escuadrón de saneamiento fumigando una casa en la ciudad, jamaicanos bailando y bomberos de Colón.

Durante este período se filma mucho cine sobre el canal y la vida en Panamá, incluyendo los primeros documentales de Glenn Lewis, topógrafo a cargo de ubicar pistas de aterrizaje para el correo aéreo centroamericano del famoso aviador Charles Lindbergh, quien luego fundó el Servicio Lewis de Panamá e hizo los primeros documentales del Canal para la Eastman Kodak. Lewis se retiró a vivir en Cerro Punta, Chiriquí, en 1938.

En cuanto al inicio del cine documental panameño propiamente dicho, su inicio se remonta a la década de los años 20. Los registros históricos indican que uno de los pioneros fue John de Pool, quien arriba de Curacao contratado por La Estrella de Panamá para trabajar como técnico de fotograbado. En entrevista con el Dr. Armando Mora, estudioso del cine panameño, afirma que de Pool produjo los primeros noticiarios filmicos locales que se presentaban en las salas de cine en la década de los años veinte. Además, de Pool realizó documentales, entres los que destaca “La Balsería”, sobre las costumbres de los ngobe-bugle.

Entre 1926 y 1936, Manuel Ricardo Sánchez Durán, mexicano, realizó un noticiario filmico para PELIMEX, la mayor productora de cine de México en esa época. Sánchez filmaba los sucesos en Panamá, enviaba la película con un guión, y PELIMEX devolvía la cinta revelada y editada para su proyección local. PELIMEX distribuía el noticiario en varios países centroamericanos. El archivo filmico de Sánchez Durán fue

destruido en un incendio. Según Mora, se perdieron valiosos registros filmicos, como las campañas políticas de los doctores Harmodio y Arnulfo Arias Madrid.

En este período llega al istmo huyendo de los nazis el judío alemán John H. Heymann, quien es contratado por PELIMEX para vender los anuncios del noticiario de Sánchez Durán. Poco después, Heymann adquiere equipo de filmación y entra en el negocio de la producción de cine. Entre mediados de los años 40 y principios de los 70, Heymann produce el noticiario “Revista Nacional”, de aproximadamente 15 minutos de duración, que se proyectaba en los cines locales. En su mayoría, los noticiarios eran pagados por la Presidencia de la República para la divulgación de las actividades del gobierno. El noticiario continuó hasta doce años después de entrada la televisión en Panamá.

A mediados de los años 60, Heymann funda CINELSA, la cual produjo un buen número de documentales. Entre los últimos trabajos de CINELSA están los viajes que realizó el Gen. Omar Torrijos en busca de apoyo a la causa nacionalista por la recuperación del Canal de Panamá. La investigadora cubana Teresa Toledo, en su recopilación de la cinematografía nacional, afirma que: “Los últimos trabajos de CINELSA resultan bastante interesantes. Nos referimos a documentales como “El Tratado que ningún panameño firmó” o “Energía Soberana”, producidos y dirigidos por Heymann”.<sup>108</sup>

Según testimonios más recientes, los archivos filmicos de CINELSA fueron confiscados por la Guardia Nacional cuando los herederos de Heymann entablaron una

---

<sup>108</sup> Toledo, *Monografía del Cine Panameño (1972-1977)*, p.5

pugna judicial; y (se piensa que) luego fueron confiscados nuevamente por el ejército de los Estados Unidos durante la invasión de 1989.

Toledo, además, menciona las producciones panameñas de los años 50: Una película religiosa que dirigió el Padre Ramón María Condomines; y un filme titulado “Azúcar”, de director desconocido, sobre el trabajo en los ingenios de la provincia de Coclé.

Estos filmes no pueden, de ninguna manera, tomarse como antecedentes de un movimiento cinematográfico nacional por diversas razones, la primera, como ya hemos señalado, se refiere al carácter coyuntural de su realización y al hecho de no estar sujetas a un propósito coherente de ruptura con los contenidos y formas establecidas por las metrópolis coloniales. En segundo lugar, porque su circulación, si la hubo fue fugaz y los cineastas posteriores no han tenido ninguna oportunidad de apreciarlas.<sup>109</sup>

Por otro lado, el cineasta panameño Ladislado Sosa produce un noticiario filmico en 16mm que se proyectaba en el Teatro Central en los años 50. Sosa también realiza documentales comerciales sobre los eventos de empresas e instituciones panameñas.

En los años 60, destaca particularmente el trabajo del cineasta panameño Jorge De Castro, quien realizó el documental titulado “Panamá, Tierra Mía (en 35mm y 70 minutos de duración). El documental tiene mérito por su calidad cinematográfica y contenido, a pesar que De Castro carecía de recursos técnicos y económicos.

A fines de los años 60 y en los 70, se dan dos movimientos experimentales de jóvenes cineastas panameños que se unen para realizar películas, en su mayoría documentales. El Grupo Ariel, encabezado por Armando Mora y Carlos Montúfar, y la Cooperativa de Cine (CODECINE), movimiento encabezado por el director argentino Gerardo Vallejos, el cual reunió, entre otros, a Rey Barría, Olmedo López, Sergio

---

<sup>109</sup> Toledo, *ibid.*

Camberfort, Fernando Ledezma, Modesto Muñón, Jaime Chung, y otros jóvenes que en la actualidad destacan en distintas profesiones.

En el primer festival de cine, que organizó el Grupo de Cine Ariel en 1969, compitió “Semblanza de los que trabajan en el Canal de Panamá” (16mm, color, sonora, 15 minutos) documental de T. Kaye Richey sobre las diferentes profesiones – y los hombres que las desempeñan – que mueven los barcos de uno a otro océano. Otro documental panameños de este período es “Copa de Oro” (35mm, color, sonido, inglés, 19 minutos), realizado por Hermann J. Henríquez en 1971. Con guión, dirección y fotografía del propio Henríquez, el filme narra la historia de Panamá y su tradición como país de tránsito. El documental explica como estos factores motivaron la construcción del ferrocarril, el intento francés por construir la vía, y la exitosa empresa norteamericana. Al final, muestra el Canal en operación y la vida en el Panamá moderno.

La actividad cinematográfica en Panamá – señala Toledo – era un producto de la espontaneidad y la actitud creativa aislada y esporádica de algunos artistas y publicistas.

No hubo, hasta 1972, cuando se crea el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), una actividad productiva coherente y un criterio histórico para asumir el cine desde una perspectiva nacional. Hubo intentos de hacer cine, e incluso, descos de apropiarse de algunas expresiones de la cultura de nuestro pueblo. Pero esos intentos no llegarían a plantearse como un movimiento de ruptura y reafirmación nacional, como un enfrentamiento militante a las corrientes colonizadoras de ultramar<sup>110</sup>.

Entre 1972 y 1978, el GECU produce 28 películas documentales, lo que representa un promedio de producción de casi cinco documentales al año, sin duda el

---

<sup>110</sup> Toledo, op. cit., p. 7

mayor logro en la historia del cine nacional. Los documentales tratan sobre la soberanía panameña, la temática canalera y el llamado proceso revolucionario, como:

- “Ahora ya no estamos solos” (1973) y “505” (1975), de Pedro Rivera y Enoch Castellero;
- “Who is Peter” (1973), “Soberanía” (1975), “Qué está haciendo el lobo” (1976), “Como si a Maceo, Lorenzo le diera un apretón de manos” (1976) y “Hombre de cara al viento” (1976), de Pedro Rivera;
- “Mi pueblo habla, mi pueblo grita” (1976), de Reynaldo Holder;
- “El más opresor” (1976), de Anselmo Mantovani;
- “Una bomba a punto de estallar” (1977) y “La Canción de nosotros” (1976), de Luis Franco.

Estos documentales no fueron preservados en forma apropiada y la mayoría se encuentra en mal estado.

Luego de la firma de los Tratados Torrijos-Carter, la importancia propagandística de los documentales de propaganda nacionalista pro-rescate del Canal del GECU comenzó a declinar, hasta que el alto costo de los materiales de producción y la crisis económica de ese período obligaron a los cineastas panameños a dejar de producir cine. Para 1985, el GECU deja el cine y la producción en 16mm del documental “Bunde y bullerengue”, sobre el folklore darienita, queda inconclusa. A partir de entonces, toda la producción del grupo se realiza en una “herramienta económica, efectiva y más democrática”: el vídeo.

## 2. El cine de ficción panameño.

En cuanto a las películas de ficción, en este apartado mencionaremos todas las películas de ficción que se han hecho en Panamá, filmadas en película de cine de 35mm, 16mm u 8mm, para su proyección en una sala de cine o su presentación por televisión.

En su obra de 828 páginas, *Historia del Cine Mundial*, que recoge la muestra cinematográfica de todos los países, el conocido historiador francés Georges Sadoul resume el cine panameño de la siguiente manera: “En Panamá, la primera puesta en escena parece haber sido, en 1949, Cuando mora la ilusión<sup>111</sup>, dirigida por Carlos Ruiz y Julio Espinosa.<sup>112</sup>”

A continuación se presenta el siguiente listado de otras películas panameñas, las cuales bien podrían ser agregadas a la obra de Sadoul, por ser una referencia obligatoria para los estudiosos del cine:

- “AL CALOR DE MI BOHÍO” (1946), drama de Carlos Nieto, 30 minutos, color, con presentación del sonido simultánea a la proyección. Una muchacha de Santiago, impresionada por una vecina que vuelve de la capital, es seducida por un hombre de mal vivir.
- “ILEANA, LA MUJER” (1966), drama de Jorge De Castro, 90 minutos, sobre la joven esposa de un hacendado quien se divierte seduciendo a los hombres, y su marido, quien cree encontrar la redención en una adolescente norteamericana.
- “VELADA VELADA” (1974), basado en un cuento de Pedro Rivera, co-dirigido por Rivera con la directora angoleña Sarah Maldoror.

<sup>111</sup> El título correcto es “*Cuando muere la ilusión*” (b/n), drama sobre una joven del campo abandona a su enamorado y sigue a un forastero a la ciudad, donde descubre que es un criminal.

<sup>112</sup> Sadoul, *Historia del Cine Mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, p. 382

- “PEQUEÑOS NOVIOS” (1993), drama de José Luis Rodríguez, 13 minutos, color, sobre una joven pareja que enfrenta un embarazo no deseado. Ganadora del primer lugar del Concurso Nacional de Vídeo Maxell ese año.
- “SANGRE” (1995), de Tatiana Salamín, 20 minutos, color, adaptación del cuento dramático *Todo un conflicto de sangre*, de Rogelio Sinán, sobre una mujer de origen alemán quien cree volverse negra y se somete a tratamientos experimentales. Ganadora del primer lugar del Concurso Nacional de Vídeo Maxell ese año.
- “EL MANDADO” (1998), drama de Pituka Ortega Heilbron, 24 minutos, color, sobre una mujer quien asiste al funeral de un amigo y evoca su infancia. Es la primera película de ficción panameña filmada y pos-producida totalmente en cine en 32 años, desde *Ileana, la mujer*<sup>113</sup>. El filme fue filmado en 16mm por el director de fotografía panameño Carlos Arango, con montaje del conocido editor cubano Nelson Rodríguez, responsable de la edición del conocido clásico del cine cubano *Memorias del subdesarrollo*. El drama de 27 minutos es un alegato contra el abuso sexual infantil, ambientado entre la clase media alta de Panamá, y participó en el Festival de Cine de La Habana, con buenos comentarios.<sup>114</sup>
- “SACRIFICIUM” (1999), docudrama de Pituka Ortega Heilbron, 26 minutos, color, sobre la relación de una muchacha y su maestra de piano, condenada por asesinar a su esposo. (Grabada en vídeo digital y transferida a 35mm para su edición.)
- “COMO LA MIRE” (2000) de Ariane Benedetti, 14 minutos, color, comedia, filmada en película de 16mm y luego transferida a vídeo digital para su edición

<sup>113</sup> El segundo largometraje de ficción panameño, fue estrenado en el antiguo Cine Lux en 1966.

<sup>114</sup> Del Vasto y Soberón, op. cit., p. 63

y proyección en una sala de Extreme Planet. Es una comedia sobre un suicida que contempla la distorsión de la realidad provocada por su propio estado anímico.

Las copias de las cuatro primeras películas no fueron preservadas; mientras que el resto de las películas, de realización más reciente, se encuentran en posesión de sus respectivos autores.

Por último, cabe destacar que en los años 60, integrantes del Grupo Ariel realizaron cortos de ficción en película de cine de 8mm, los cuales eran presentados en los festivales que organizaban en la ciudad de Panamá. Las copias de estos cortos tampoco fueron preservadas.

En esta investigación, doce años después de “Memoria Enlatada”, se pudo corroborar el acierto de sus conclusiones. La industria del cine panameño aún sigue sin desarrollarse, y los adelantos tecnológicos en el campo del cine digital parecen indicar que en Panamá las películas no se harán en cine, sino en este formato electrónico. Esto puede significar que el cine panameño no será filmado en película de cine, sino en cinta digital, realidad que apunta a la obligatoriedad de preservar o restaurar los documentales y los pocos cortometrajes de ficción existentes, los cuales hemos mencionado en esta investigación.

Para concluir este punto, es importante destacar la noticia publicada en el diario La Prensa del 18 de marzo de 2005, titulada “Cine Panameño en Nueva York”, que anuncia la presentación de películas panameñas en un auditorio universitario de esa ciudad. Al revisar la lista de las películas panameñas en la muestra, se observa que la mayor parte está compuesta por cortometrajes grabados en vídeo, en su mayoría trabajos



experimentales o estudiantiles, algunos presentados en el Concurso Nacional de Vídeo Maxell de 2003.

Ciertamente es un ejemplo de la extrema pobreza del cine panameño en la actualidad.

## **B. Películas panameñas de los últimos 25 años.**

Como ya se ha podido comprobar, en Panamá, salvo muy raras y contadas excepciones, las películas de ficción han sido producidas para su presentación en la televisión, no en una sala de cine. Es decir, son películas que han sido grabadas en cinta de video, no filmadas en película de cine, para ser transmitidas por la televisión. Esta realidad panameña obligó a ampliar el área de esta investigación a las películas que se producen para la televisión. Sin embargo, como ya se ha mencionado, el mismo formato de guión de cine (*screenplay*) se emplea para crear y desarrollar todas las películas, ya sea para su presentación en el cine o en la televisión.

La mayoría de estas películas son mencionadas en la obra de César Del Vasto y Edgar Soberón T., *Breve historia del cine panameño (1895-2003)*. Cabe destacar que algunos de los guionistas entrevistados para esta investigación son responsables de muchas de estas producciones. A continuación se menciona las películas y series de ficción panameñas que se han presentado por la televisión en los últimos 25 años, con lo cual se complementa el listado de películas nacionales filmadas en cine que se presenta en la sección anterior:

- QUEMANDO LA NAVE (1985), dirigida por Olmedo López, es una adaptación dramática de 19 minutos de duración del cuento de Justo Arroyo, “El jazzista y su mujer”.

- PANAMA JACKPOT (1985), dirigida por José Severino, considerado el primer intento de realizar una serie de televisión en Panamá, sobre las aventuras de un personaje popular con las mujeres en la ciudad de Panamá. Solamente se grabaron dos capítulos, antes de abandonar el proyecto.

- NO ABRAS LA PUERTA (1985), dirigida por Nikolai Proaño, drama de 8 minutos adaptada del cuento de Julio Cortázar, “Casa Tomada”.

- LA SUERTE DE PANCRACIO (1992), dirigida por Jorge Cajar, de un guión de Fernando Martínez, sobre la problemática del juego de azar entre los panameños de clase trabajadora.

- FRUTA PROHIBIDA (1993), dirigida por Joaquín Horna Dolande y Jorge Cajar, con guión del primero, una adaptación de 20 minutos de duración de la popular leyenda de La Tepesa.

- EL DURO (1993), dirigida por Víctor Ramos, comedia social de 11 minutos sobre la falta de responsabilidad del panameño para asumir sus obligaciones.

- CAÑA DE AZUCAR (1995), del director colombiano residente en Panamá Arturo Guerrero. Tiene una duración aproximada de una hora y fue grabada en vídeo, con un bajo presupuesto, actores novatos, y en escenarios naturales de la ciudad capital y el área de Panamá Este. Se presentó en dos episodios en TVN-Canal 2. Sobre esta producción, la obra de Del Vasto y Soberón comentan: En 1995, Televisora Nacional emitió la producción independiente *Caña de azúcar*, del colombiano Arturo Montenegro

(sic), que invirtió el sexo del “cine de pecadoras”, cuando es un muchacho quien emigra del campo y se corrompe en la ciudad.<sup>115</sup>

- CAIDA LIBRE (1996), dirigida por Joaquín Horna Dolande y Jorge Cajar, con guión del primero, no aparece en el libro de Del Vasto y Soberón. Transmitida por Telemetro-Canal 13 en el horario preferencial de la noche, *Caída Libre*<sup>116</sup> es una película de ficción grabada en vídeo, de 50 minutos de duración, sobre la desintegración del individuo a causa de la drogadicción. Es una película independiente, producida con apoyo del GECU.

- EL MANDADO (1998), escrita y dirigida por Pituka Ortega-Heilbron. Primer corto de la realizadora, en esa época vicepresidenta de CIMAS. SACRIFICIUM (2000), escrita y dirigida por Pituka Ortega-Heilbron. Tiene una duración de 24 minutos y fue grabado en vídeo digital, luego transferido a cine de 35mm. También fue editado por Nelson Rodríguez.

- LARGO VERANO (1998), dirigida por Jorge Cajar, guión de Fernando Martínez, un relato folklórico acerca de la unidad familiar y el apego a las tradiciones.

- DIABLO ROJO (2000), dirigida por Carlos Aguilar, piloto para una serie de televisión sobre el mundo visto a través de los ojos de un conductor de bus. La serie nunca se realizó.

- EL PLOMERO (2002), dirigida por Jonathan Harker, comedia surrealista de 30 minutos de duración sobre distintas situaciones surrealistas que le ocurren a jóvenes en la Ciudad de Panamá.

---

<sup>115</sup> Del Vasto y Soberón, *Breve historia del cine panameño*, p.64 [Nota: el nombre correcto es Arturo Guerrero]

<sup>116</sup> El guión de esta película aparece como **anexo** al final de la investigación.

- **MISS MEXICO REGRESA** (2003), dirigida por Rocco Melillo, comedia dramática de 13 minutos de duración acerca de un joven graduado en una universidad extranjera que regresa a Panamá con planes de vengar una afrenta pasada.

- **SERIES DE TELEVISION**

En este período se han producido las principales series de televisión en la historia del país, especialmente en los últimos cinco años.

FETV-Canal 5 dio inicio a esta cadena de producción, con la primera teleserie nacional, *Vivir en el campo* (1999), episodios de 15 minutos de duración cada uno, escritos por Vilma Barba, que venían insertados en *La Granja*, un programa-revista agrícola patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).

La creciente producción de películas y series de ficción ha convertido a TVN – Canal 2 en la principal productora de ficción nacional. Estas obras incluyen las series *Solteras* (2000) y *Los cuentos de la Tulivieja* (2000), las telenovelas *Linda Labé* (2001) y *¿Cómo casar a Chente?* (2002), y la mini-serie *El caudillo* (2003); las tres últimas escritas por Amargit Pinzón y Delfina Vidal. Otra producción de TVN en 2003, *Llegó Matea*, también fue escrita por el equipo Pinzón-Vidal. Ese año el canal también presenta la producción independiente *Con ardientes fulgores de gloria*, documental dramatizado de la productora panameña Annette Clement, adaptación de la guionista Caridad García de la obra homónima del escritor nacional, Jorge Thomas.

Telemetro, por su parte, lanzó la serie de ficción *El abuelo de mi abuela* (2003), 8 adaptaciones para la televisión de leyendas panameñas de distintas regiones del país, de 30 minutos cada una, producidas con apoyo del comité organizador del Centenario de la

República de Panamá. (Cabe destacar que la mayoría de las producciones mencionadas de 2003 fueron realizadas con motivo de la celebración del Centenario.)

La producción de películas o series en la televisión comercial disminuyó en 2004. En ese año, Vilma Barba escribió la serie de episodios de 30 minutos de duración, *Fin de quincena*, transmitida a diario por FETV. La serie trata, en forma de comedia, acerca de la idiosincrasia del empleado público panameño y, según algunos de los participantes, los guiones se van escribiendo a medida que se desarrolla la producción. La serie no tuvo éxito y fue descontinuada, lo mismo que toda la producción nacional de ese canal al ser cerrado el departamento encargado de esta labor.

Ese año, TVN volvió a levantarse como líder en producción nacional con *El Taxista*, serie de episodios con formato de telenovela. Aunque esa no fuera la intención del guionista, quien en una entrevista afirmó que su intención había sido desarrollar la serie como un *sitcom*<sup>117</sup>, pero el director (colombiano) se decidió por la telenovela. El artículo *Los rumbos de la televisión*, publicado en la Revista Mosaico del Diario La Prensa, explica el concepto del programa y algunas características del personaje principal:

Un taxista es eso y muchas cosas más, ya que muchos de ellos son licenciados, abogados y hasta doctores. Los hay también quienes no han tenido mucha suerte en la vida y cuyo destino ha sido tener un taxi, que al cabo de varios años y si tienen visión de negocios podrán llegar a ser sindicalistas y vivir mejor que el doctor. Los hay también los que sufren robos; por lo que lo convierte además de una profesión de múltiples oficios en una de las más riesgosas. Por eso es fácil encontrar toda clase de taxistas.

Esta comedia relatará todo lo que pasa desde que te subes hasta que te bajas de un taxi (cualquier cosa puede pasar). Veremos

---

<sup>117</sup> *Situation comedy*, series de televisión caracterizadas por los enredos que ocurren a los personajes.

como viven los taxistas, que les gusta, como son sus relaciones interpersonales y como es el mundo de una piquera.<sup>118</sup>

Durante los tres últimos años, Telemetro se ha mantenido con sus series de comedias, *Los Vergara* y *Cosas de mi Patio*, ambas escritas por el actor Oscar Díaz, quien también desempeña el papel de mujer en ambas series, y cuya técnica de guión se concentra, básicamente, en los diálogos y las situaciones cómicas.

- PELICULAS RECIENTES

En cuanto a las películas más recientes de ficción, TVN Canal 2 ha incrementado la producción de películas de ficción en los últimos dos años, o bien la presentación de obras de productores independientes, todas grabadas en formato de vídeo. Esta tendencia bien podría haber representado el inicio de una industria de producción de películas y series de ficción nacionales, que logran incursionar a través de los canales de distribución establecidos hacia los mercados internacionales, con la resultante generación de fuentes de trabajo para los creadores y productores de historias en imágenes panameñas. Sin embargo, la realidad fue otra y las producciones del canal no se han podido vender en el extranjero. Al preguntar la razón a un ejecutivo del canal, respondió que las producciones panameñas no podían competir contra las que producen los países que dominan los mercados internacionales, como México, Brasil, Venezuela, Argentina y Colombia. Aunque otro ejecutivo de la televisión, que antes estuvo ligado a ese canal, explicó que la verdadera razón era que no se había hecho un verdadero esfuerzo de mercadeo y venta.

---

<sup>118</sup>Arjona, Esther. *Los rumbos de la televisión*. Artículo publicado en la Revista Mosaico, suplemento dominical del diario La Prensa, el 1 de agosto de 2004.

En este período, TVN produjo dos películas de medio metraje<sup>119</sup>: el primero, *Tras las huellas del campeón*, sobre la vida del campeón de boxeo Roberto “Mano de Piedra” Durán, y el segundo sobre el fallecido músico Victorio Vergara. Resulta curioso como en un país tan pequeño como Panamá, Telemetro también haya producido una serie de 30 episodios sobre Victorio Vergara, la cual fue transmitida varios meses antes que el medio metraje de TVN. En el Diario La Prensa apareció publicado un artículo sobre esta última producción:

Esta producción que cuenta la vida de Victorio Vergara Batista, ha sido acogida con gusto por los habitantes del área. “Indagamos en todos lados, y todos cooperaron con nosotros para la reconstrucción de la historia”, cuenta Aristides Burgos, guionista y director de la producción.

Burgos explica que hubo que enfocarse en el tiempo de duración del cortometraje, que es de 60 minutos, y dividirlo en las etapas más importantes de la vida del acordeonista.

Miguel A. Carrera, productor ejecutivo del proyecto, indica que el propósito principal es “que la gente conozca a Vergara como una persona perseverante y optimista”. Carrera adelantó que ya se están haciendo las investigaciones para un cortometraje de la vida de Roberto Durán y del Cristo Negro de Portobelo para este año.<sup>120</sup>

En la producción de igual tema de Telemetro, encontramos una similitud en cuanto al objetivo de la serie y el proceso del guión. Otro artículo publicado en el Diario La Prensa, cita al gerente de producción de MEDCOM, Ricardo Aguilar, diciendo que la idea surgió hace dos años, tratando de buscar nuevas alternativas para la producción nacional.

<sup>119</sup> Película que tiene una duración de entre 30 minutos y 1 hora.

<sup>120</sup> Morales, Thalia. *El Tigre de la Candelaria en película*. Artículo publicado en el Diario La Prensa del 24 de junio de 2004.

La serie cuenta la historia de una joven estudiante tableña (interpretada por la modelo convertida en actriz, Fariba Hawkins) cuya vida se va entrelazando con la de Vergara. El artículo cita a Hawkins diciendo que su personaje es la de "la sufrida", una joven leal y justa que llega a creer que sus actos afectan la vida de Vergara, aunque ni siquiera lo conoce.

Para escribir el guión, los productores de la serie investigaron la vida de Vergara, con datos biográficos y entrevistas a personas cercanas al artista panameño.

Pero ¡ojo!, no es una biografía, es una historia ficticia que quiere rendirle homenaje a Vergara, "una persona humilde que vino luchando desde su juventud contra todo", asegura Aguilar.

Según él, esta es la primera vez que se hace algo así en Panamá: una serie en franjas y de esta magnitud.

En total están involucrados unos 100 actores y 20 personas de producción.

Esta semana todo el equipo está filmando en Las Tablas, donde se quedarán hasta el 4 de julio.<sup>121</sup>

De acuerdo a Aguilar, la idea surgió desde hace dos años pero el proyecto no se cristalizó por diferentes razones, sino hasta que el año pasado (2003) el canal decidió retomarlo. Su hermano, Carlos Aguilar, egresado de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, de La Habana, Cuba, fue el encargado de dirigir la serie.

Los motivos para hacer una serie sobre este destacado músico son claras, fundamentalmente por lo que significó para el país no sólo en el ámbito vernacular, sino como persona ejemplar, con valores, tenaz y perseverante, que creyó siempre en sí mismo

---

<sup>121</sup> Souter, Jackie. *Victorio en pantalla chica*. Artículo publicado en el Diario La Prensa el 19 de junio de 2004.



y desde muy joven, cuando consiguió lo que quería, manteniendo siempre su humanidad y sencillez.<sup>122</sup>

En este punto se puede señalar que la tendencia comercial de acaparar los mayores *ratings* parece ser la razón por la que, en un país tan pequeño como éste, Telemetro y TVN hayan presentado, con pocos meses de diferencia, dos versiones de la historia del fallecido músico panameño. Resulta lógico concluir que la escogencia de la temática es resultante de la extraordinaria popularidad del músico.

Del mismo modo, TVN continuará explotando esta veta en 2005, con las anunciadas producciones de películas para televisión sobre las vidas de los músicos Samy y Sandra Sandoval y el beisbolista Mariano Rivera.

- LA NOCHE (2002)

Terminamos este listado con la producción de este largometraje de ficción de casi dos horas de duración, dirigido por el caricaturista convertido en cineasta, Joaquín Carrasquilla, quien también escribió el guión. Además de la larga duración, en un país donde el promedio de las producciones es de 20 minutos, esta película tiene la importante particularidad de que no fue producida para ser presentada en la televisión, sino que fue grabada en formato de vídeo digital para su proyección en el cine. Trabaja en estrecha colaboración con el director de fotografía y editor Jaime Chung. *La Noche* es un largometraje sobre la degeneración del ser humano al verse enfrentado a fuerzas sobrenaturales. Tuvo escaso éxito comercial y fracasó en su intento de distribución

---

<sup>122</sup> Arjona, Esther. Ibid

internacional, luego de recorrer varios festivales internacionales hasta terminar en las tiendas locales de alquiler de vídeos.

Como afirman Del Vasto y Soberón en la conclusión de su obra, el número de panameños con estudios y práctica en cine y televisión aumenta cada año. Algunos intentan ganarse la vida en el país y no emigrar a urbes más productivas, cinematográficamente hablando, otros se ganan la vida en profesiones que no le ofrecen muchas oportunidades para desarrollarse como relatores de historia en imágenes panameñas.

Nuevos talentos se abren camino, estudian el oficio del cine, ejercen y denuncian el gran mito: Hacer cine en Panamá no es imposible. Evidentemente, durante todo el siglo pasado se produjo una evolución, de los primeros intentos de ficción y documentales, a las producciones que hoy se realizan en ambos géneros, así como en el cine experimental, la animación, el vídeo-arte, el vídeo musical o el cine publicitario. Lo mejor de cada una de estas manifestaciones debe ser el norte para los que se adentren en la producción audiovisual, pues ya ha perdido validez el argumento de que, por ser "el primero", se pueden obviar el desaliño, la no-planificación e incluso el desconocimiento de una tradición audiovisual mundial que rebasa el siglo.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Del Vasto y Soberón, op. cit., p. 65

CAPÍTULO IV

**ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS –**  
ESTADO ACTUAL DE LA PROFESIÓN DE  
GUIONISTA EN PANAMÁ

#### CAPÍTULO IV

### **ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS – ESTADO ACTUAL DE LA PROFESIÓN DE GUIONISTA EN PANAMÁ**

En las secciones anteriores de esta investigación se estableció la importancia del guión de cine y la función del guionista en el proceso de producción de una película. Ahora corresponde establecer el papel del guión y del guionista panameño en este proceso. Para ello, la investigación se enfocó en guionistas que trabajan en tres áreas distintas de producción: en la televisión comercial, en la televisión educativa y en el campo independiente.

#### **A. Investigación de campo.**

En el transcurso de la investigación, se pudo identificar a los siguientes 14 guionistas que ejercen actualmente esta profesión en la Ciudad de Panamá:

- **Vilma Barba:** Es una de las guionistas con mayor experiencia en Panamá. Inició labores en Radio Televisión Educativa, RTVE Canal Once, en la década de los años 1980 y en ese medio destacó como guionista de programas infantiles y series educativas. En la década de los años 1990 fue contratada por la Fundación para la Educación en la Televisión, FETV Canal 5, donde ascendió al cargo de Jefa de Producción y en donde desempeñó la función de guionista principal del canal.

Parte de su labor en FETV incluye la primera serie de televisión en el país, “Vivir en el Campo”, segmento de 5 minutos de un programa semanal dedicado al agro titulado “La Granja”, patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Internacional. “Vivir en el Campo” cuenta la historia de una familia campesina que lucha por mantenerse unida ante la adversidad y evitar la emigración hacia la capital. El programa se transmitió durante casi dos años, en 1997 y 1998, y en ese tiempo desfilaron casi todos los actores panameños. En 2004, Barba escribe el guión de otra serie, “Fin de Quincena”, una parodia sobre el servicio público en Panamá, que no duró mucho tiempo en pantalla.

Luego del cierre de gran parte de la producción nacional en FETV, Barba terminó su contrato laboral con la empresa y ahora se dedica a trabajar en forma independiente.

- **Abner Benaim:** Es egresado de producción y dirección cinematográfica de la escuela de cine Cámara Oscura, de Tel Aviv, Israel, en donde escribió, produjo y dirigió varios documentales que luego se presentaron en muestras internacionales. Tal es el caso de “Hasta la muerte todo es posible” (Good Vibes) seleccionado para participar en el Festival Internacional de Cine de Haifa.

Desde su regreso a Panamá, Benaim se ha dedicado a ofrecer talleres de dirección de cine y producción de documentales, lo mismo que a promover el documental arriba mencionado. El documental narra la historia de un conocido *disc jockey* israelita y su lucha contra un cáncer fulminante. El cineasta panameño trata este tema en una forma real y humana para mostrarnos el tema de la muerte como un canto a la vida.

En 2004, Benaim abrió la compañía productora Apertura Films, en la cual se dedica a la redacción de guiones y la producción de documentales y otros productos audiovisuales. Ese año estrena “Tal como eres”, un documental de casi 6 minutos producido por Apertura Films.

- **Joaquín Carrasquilla:** Es guionista, productor, director, actor, publicista, encargado de mercadeo y otros oficios de su primer largometraje, *La Noche*. Carrasquilla aprendió la técnica del formato estándar del guión de cine en forma autodidacta, para poder escribir el segundo borrador de su película. Actualmente esta trabajando en el guión de su próxima película “Toca y Muere”.

Ha ganado, entre otros premios, el Concurso de Vídeo Maxell y a nivel internacional el certamen Caribe 92. En Abril de 1997, realiza una exposición de esculturas en Costa Rica, con la asistencia de actores de Hollywood. Seguido en junio 1997 expone en Planet Hollywood, en Beverly Hills, Los Angeles, Estados Unidos. En 2000 funda su compañía de cine en Panamá, Smiling Faces Films.

En 2003 y 2004 presenta su largometraje, “La Noche”, en el Festival Internacional de Cine SITGES, de Barcelona, España, y en el Festival Internacional de Cine de Bogotá, Colombia.

- **Enrique Castro Ríos:** Guionista y director, ha realizado estudios de doctorado en guiones en un instituto sueco. Su obra principal es documental, pero también ha escrito guiones de ficción que están en espera de desarrollarse. Ha incursionado en cine experimental, en el cual no utiliza guión, sino que desarrolla las obras con fotografías y durante la edición.

Ha participado como actor en varios cortometrajes de ficción, incluyendo “El Mandado”, de Pituka Ortega de Heilbron. Actualmente es productor independiente y desarrolla vídeos corporativos y documentales.

El año pasado ganó la convocatoria del Fondo de fomento el audiovisual de Centro América y Cuba (CINERGIA), por lo cual obtuvo fondos (\$5,000.00) para el desarrollo del largometraje documental *Aqua Yala, tierra del agua*, acerca del conflicto surgido ante la

posible inundación de miles de hectáreas localizadas dentro de la cuenca hidrográfica del Canal de Panamá, como resultado de la expansión y modernización de la vía acuática. El proyecto se encuentra en espera de la decisión final que tome la nación con respecto a la expansión canalera y a la necesidad de inundar las áreas para crear nuevas reservas de agua.

- **Juan Pablo Coronel:** Costarricense radicado en Panamá, se inició como guionista, productor, director y otros oficios en varias series juveniles de TVN. Emplea la técnica del guión de cine, pero se limita a establecer el lugar de la escena y a desarrollar los diálogos de los personajes, obviando la descripción de las escenas.

Su producción mayormente está enfocada al público juvenil a través de los segmentos de ficción que se presentan en distintos programas para este segmento de la audiencia en TVN. En la actualidad colabora con ese canal en el desarrollo de producciones nacionales.

- **Oscar Díaz:** Es actor de comedias y guionista, y el principal cerebro detrás de las series de Telemetro *Los Vergara* y *Patio de Trifulca*. El tono de su obra es jocoso, inspirado en situaciones comunes del populacho panameño.

- **Pituka Ortega-Heilbron:** Guionista con experiencia en cine de ficción y documental, participó en un taller de guiones dictado por Gabriel García Márquez en la Escuela de Cine de Cuba. Escribe guiones efectivos para contar historias profundas y de contenido social; produce y dirige sus obras, muchas veces asumiendo los costos de producción, con el valor que pocos han tenido en Panamá.

En 1995 escribe y co-produce *Sacrifictum* (vídeo digital terminado en 35mm). En 1997 y 1998, dirige, escribe y produce *El Mandado* (20 minutos, 16mm). En 1998 repite el proceso en *El corazón de las mujeres de piedra* (vídeo documental). Ese mismo año

trabaja en la producción para el canal de cable estadounidense Discovery Channel, *El Canal de Panamá: la octava maravilla del mundo*.

Su participación en el campo de la cinematografía incluye su labor como vice-presidenta del Centro de Imagen y Sonido, desde su fundación a mediados de la década de los años 1990.

Pituka Ortega Heilbron acaba de estrenar su última producción en San José, Costa Rica, durante un encuentro de cineastas de Centro América y Cuba organizada por CINERGIA. Se trata de "Los puños de una nación", documental sobre la carrera de Roberto "Mano de Piedra" Durán, en la cuál hace una interesante comparación entre la trayectoria del campeón mundial de boxeo y la historia de Panamá, con resultados sorprendentes. Luego de resolver problemas de derecho de autor por algunas escenas utilizadas, el documental fue estrenado en San José, Costa Rica, en abril de 2005, durante el primer encuentro de cineastas de Centro América y Cuba organizado por CINERGIA, y tuvo la entusiasta aceptación del público. Otra obra de esta realizadora panameña, *El Mandado*, fue la única de la muestra que se proyectó en formato de cine.

- **Aby Martínez:** Es encargado de guiones del GECU. Sin embargo, su principal experiencia como guionista es en el campo documental, en el cual destacan varios trabajos sobre artistas, escritores y músicos. Su labor como guionista incluye "Espacios", programa que produce este departamento de la Vicerrectoría de Extensión Cultural de la Universidad de Panamá para FETV-Canal 5, desde hace más de 10 años.

Además, ha trabajado en documentales como director y guionista, que incluyen "Alma de bohemio" y "Los sueños vienen con la verdad".

- **Fernando Martínez:** Guionista con vasta experiencia en cine documental. Ha sido subdirector del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) desde hace más



de 10 años. Ha representado a Panamá en importantes simposios internacionales sobre cine y ha sido signatario, a nombre del país, de importantes convenios para el desarrollo de la cinematografía en la región.

Su experiencia en películas de ficción incluye dos guiones de cortos que fueron producidos por el GECU y presentados localmente y en muestras internacionales. Uno de estos guiones, “La Suerte de Pancracio”, ganó el premio al mejor guión en el Concurso de Vídeo Maxell.

Actualmente es subdirector de RTVE-Canal ONCE.

- **Ramón Morales:** Es uno de los egresados de la “Escuela de Guiones de TVN”. Inició su carrera como actor de teatro, antes de dar el salto a guionista de televisión. Principalmente ha escrito series cómicas para ese canal, pero sus proyectos incluyen guiones de películas de contenido serio, así como de programas de formación de valores humanos.

En la actualidad trabaja por contrato para desarrollar series de televisión, como “El Taxista”, para TVN. También desarrolla guiones de escenas cortas para el programa semanal “La Cáscara”.

Es el único del grupo que afirma que puede vivir exclusivamente del oficio de guionista.

- **Amargit Pinzón:** Otra egresada de la “Escuela de Guiones de TVN”, posee un impresionante bagaje cultural filmico por ser egresada de la Escuela de Cine de Cuba como especialista en montaje. Para TVN ha escrito la mayoría de las producciones más importantes presentadas en Panamá en los últimos cinco años.

Actualmente se dedica a enseñar en talleres de guiones y producción de cine y televisión con su compañía, Laberintos Films, en donde desarrolla proyectos de

documentales y películas de ficción. Uno de estos documentales, sobre los efectos de la invasión a Panamá de 1989, se encuentra en etapa avanzada y está en la etapa de búsqueda de fondos internacionales para su culminación.

Además, de sus proyectos privados, entre los que se encuentra un documental sobre los efectos de la invasión de Estados Unidos a Panamá en 1989, Pinzón trabaja como guionista en el Departamento de Relaciones Públicas de la Autoridad del Medio Ambiente.

- **Edgar Soberón:** Es guionista con amplios conocimientos del arte y la ciencia cinematográfica. Tienen una larga experiencia laboral en el GECU y en su labor de difusión como crítico de cine en la prensa local. Sus mayores logros han sido la promoción del cine en Panamá, como presidente vitalicio del Centro de Imagen y Sonido (CIMAS).

Sus estudios incluyen cursos de cine antropológico en París, Francia, y guión cinematográfico en La Habana, Cuba. Licenciado en Artes por la Universidad Interamericana de Puerto Rico, impartió clases en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.

En una de sus obras, “Un siglo de cine”, presenta una recopilación de lo mejor de la cinematografía mundial con motivo del primer centenario del cine. Su otra obra, “Breve Historia del Cine Panameño”, escrita en conjunto con César del Vasto, es citada varias veces en esta investigación.

En la actualidad, Soberón labora como Jefe de Programación de RTVE-Canal ONCE.

- **Delfina Vidal:** Es egresada de la “Escuela de Guiones de TVN”. Fue la principal colaboradora de Amargit Pinzón en algunas de las series antes mencionadas, antes de pasar a la producción también para ese canal. Estudió publicidad en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá y laboró durante varios años como asistente de producción en el GECU, antes de pasar a ocupar la misma posición en TVN.

Actualmente es supervisora de producción nacional, en donde se encarga del desarrollo de guiones, tanto dentro como fuera de la empresa televisora.

- **Arturo Wong:** Participó en el equipo de guionistas que trabajó en la serie “El Abuelo de mi Abuela”, realizada durante ese año en conmemoración al Centenario de la República.

De este total, 11 guionistas ofrecieron generosamente su tiempo para compartir sus experiencias en sendas entrevistas. Esta selección de guionistas es lo suficientemente completa para esta investigación, luego del sondeo inicial en donde se determinó el reducido número de profesionales que se dedican a escribir para el cine y la televisión en Panamá.

De los 11 guionistas entrevistados, solamente cinco han desarrollado y escrito guiones de películas de ficción, pero la mayoría de las producciones resultantes han sido realizadas en formato de video para su presentación en la televisión. Los únicos que han escrito guiones de películas con la intención de presentarlas en las pantallas de cine han sido Pituka Ortega-Heilbrón y Joaquín Carrasquilla.

Las preguntas de las entrevistas aparecen en el **Anexo 3**, al final de esta investigación.

A través de estas entrevistas, se buscaba determinar los siguientes aspectos del guión y de la profesión del guionista:

- Capacitación del guionista panameño.
- Control del guionista en el proceso de creación del guión.
- Participación del guionista en la producción de la película.

Por último, se interrogó a dos guionistas-directores independientes, Pituka Ortega-Heilbron y Joaquín Carrasquilla, cuyas experiencias ofrecen un buen ejemplo de la forma como se desarrolla la producción independiente en el país.

Cabe señalar, nuevamente, que todos los guionistas entrevistados han trabajado en producciones de películas en el formato de vídeo, con excepción de Pituka Ortega-Heilbron, cuyo cortometraje “El Mandado” fue filmado en película de cine de 16mm, en colores; y todas estas películas – salvo “La Noche”, de Joaquín Carrasquilla y “El Mandado”, de Ortega-Heilbron – fueron producidas para su presentación en la televisión.

## **B. Análisis de los resultados.**

### **1. Capacitación del guionista panameño.**

Todos los guionistas entrevistados han recibido capacitación en redacción de guiones para el cine, siguiendo uno de los siguientes caminos: en centros superiores de educación cinematográfica, en cursos especializados de guiones de cine y televisión, o aprendieron la técnica en forma autodidacta.

Amargit Pinzón, Delfina Vidal, Ramón Morales e Ivette Román son los primeros guionistas egresados de la “Escuela de Guiones de TVN”, la cual representa el esfuerzo más serio y abarcador en materia de desarrollo de la profesión del guionista panameño que empresa alguna haya emprendido en el país. Este esfuerzo nace de la necesidad de emprender la producción de series o telenovelas nacionales, como actividad netamente comercial, ante la carencia de especialistas panameños en el oficio de la redacción de guiones. Desde el punto de vista comercial tiene sentido, pues resulta más rentable

preparar guionistas locales, que contratar los servicios de guionistas extranjeros y pagarles las tarifas que ellos cobran para hacer este trabajo.

En 2000, TVN contrata los servicios de la guionista colombiana de telenovelas y películas de cine, Claudia Forero, y luego contrata a los también guionistas colombianos Carlos y Ana María Fernández, creadores de exitosas telenovelas colombianas como “La Caponera” y “Pasión de Gavilanes”, para capacitar a un grupo de guionistas panameños. Luego de una convocatoria a nivel nacional, se hizo una preselección de 20 aspirantes, de los cuales finalmente quedaron los cuatro arriba mencionados. Durante un año, los cuatro aprendieron la técnica y el oficio de la creación y redacción de guiones de películas y series, en un curso que fue dividido en etapas cortas de adiestramiento presencial de los instructores en Panamá, y una etapa más larga de asesoramiento y seguimiento de los guiones por medio del correo electrónico.

Ahora bien, aunque Amargit Pinzón llegó a trabajar como guionista por accidente al ingresar a la “Escuela de Guiones de TVN”, su formación está estrechamente ligada a la cinematografía, pues es egresada de especialista en montaje en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, en La Habana, Cuba. Pinzón también realizó estudios de publicidad en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá, donde afirma no haber recibido capacitación en redacción de guiones de películas de cine y televisión. Pinzón entró en contacto con la técnica del guión de cine en Cuba, la perfeccionó en la “Escuela de Guiones de TVN”, y la ha continuado estudiando en los textos de autores reconocidos, especialmente del estadounidense Syd Field, teórico del guión de cine cuyos textos se han convertido en verdaderos manuales de procedimientos para guionistas del mundo entero. En la actualidad, Pinzón combina su trabajo eventual

como guionista de proyectos del canal de televisión, con el de guionista de documentales y programas de adiestramiento de la Autoridad del Medio Ambiente (ANAM).

Del mismo modo, la formación universitaria de Delfina Vidal también es en publicidad en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá y su capacitación como guionista se da en la “Escuela de Guiones de TVN”. Igual que Pinzón, Delfina Vidal también ha aprendido de los textos de Syd Field y de otros autores. Antes de convertirse en guionista de los proyectos del canal, Vidal trabajó varios años en el GECU, antes de ser contratada para trabajar como asistente del jefe de producción de TVN; y en 2004, fue promovida a supervisora de producción nacional. En la actualidad, Vidal trabaja en la identificación y desarrollo de películas y series panameñas para el canal comercial.

Por otro lado, antes de convertirse en guionista, Ramón Morales era actor y estudió teatro con el fallecido maestro panameño Roberto McKay. Morales se especializó en teatro para niños y la necesidad de contar con obras de este género, lo obligó a escribir sus propias obras, principalmente aquellas con pocos personajes y de bajo presupuesto. También realizó estudios de periodismo en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá.

Ramón Morales, junto con Amargit Pinzón, son los dos egresados de la “Escuela de Guiones de TVN” que, al momento de escribir esta investigación, ofrecen sus servicios profesionales a ese canal para la creación y desarrollo de guiones de películas y series de televisión. Para el desarrollo de su reciente serie para TVN, “El Taxista” recibió asesoría de la guionista colombiana Ana María Fernández.

Por su parte, la capacitación de Fernando Martínez tiene relación directa con su carrera como realizador de cine documental. Ha ejercido el periodismo casi toda su vida profesional, es un ávido lector, y es sociólogo egresado de la Universidad de Panamá.

Afirma que escribe guiones como necesidad de expresarse artísticamente, luego de haber ejercido casi todos los oficios del cine – principalmente los de camarógrafo, sonidista y realizador – desde los primeros años del GECU.

En cuanto a la creación, el desarrollo y la redacción de guiones de cine, Martínez aprendió el oficio en forma autodidacta; sin embargo, ha asistido a charlas de cineastas, incluyendo una del español Luis Alcoriza, el guionista del maestro director de cine español, Luis Buñuel, así como a diversos seminarios y talleres de guiones de cine documental.

El independiente Joaquín Carrasquilla, es caricaturista profesional y en la actualidad se desempeña como caricaturista principal del diario El Panamá América; además, ha desarrollado el arte de la escultura en masilla y sus estatuillas de estrellas de cine y personalidades panameñas son muy conocidas y están bien cotizadas.

La capacitación de Carrasquilla como guionista de películas de cine y televisión es autodidacta. Aprendió la técnica del guión de cine en los textos; y luego adquiere el programa computarizado *Final Draft*, el cual te facilita la redacción de una historia en el mismo formato de un guión de cine de Hollywood.

El interés por la cinematografía de otra guionista del sector independiente, Pituka Ortega-Heilbron, la llevó a tomar cursos especializados de guiones y dirección en la Internacional Film and Television Workshops, en Rockport, Maine, y en el taller de guiones que ofrece el laureado escritor Gabriel García Márquez en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en La Habana, Cuba.

## 2. Control del guionista en la creación del guión.

La etapa creativa, o, mejor dicho, el proceso de desarrollo del guión, se presenta durante la etapa de preproducción. Es el punto inicial de generar la idea, y, en este punto, como se pudo corroborar en las entrevistas, el guionista que desarrolla un proyecto para la televisión comercial tiene dos alternativas:

La primera alternativa se da cuando la idea es propia del guionista y se ve en la obligación de crear y desarrollar el guión en base a la factibilidad comercial – al *rating* o atractivo que pueda tener el tema para la audiencia – de lo cual dependerá el éxito comercial de la serie o película. Si no es comercialmente factible, el canal no la considerará para su producción. Esta situación limita significativamente la labor del guionista, en cuanto a la temática y al aporte cultural de su obra; además, puede afectar la motivación del escritor, ante la obligación de desarrollar una obra netamente comercial.

La segunda alternativa es cuando el guionista es contratado para desarrollar una idea del canal. Las egresadas de la “Escuela de Guiones de TVN”, Amargit Pinzón y Delfina Vidal, pudieron experimentar ambas alternativas al desarrollar varios proyectos para ese canal.

Si la historia nace de mí, primero tengo que saber que quiero contar, quien es mi personaje. Si me contratan para desarrollar la idea, entonces tengo que ver que hago para que la historia sea más llamativa, para que sea atractiva para el público al que va dirigido. Luego desarrollo el personaje.<sup>124</sup>

La celebración del Centenario de la República tuvo una extraordinaria influencia en el proceso de producción de series y películas, en especial para TVN, la cual fue aprovechada en su momento por Amargit Pinzón y Delfina Vidal. Un año antes de la

---

<sup>124</sup> Pinzón, Amargit. Entrevista en Panamá el 7 de noviembre de 2004.



importante celebración, las dos guionistas presentaron al canal doce proyectos de producción. Fue un proceso que demoró casi un año, luego del cual el canal aprobó tres proyectos: dos mini-series y una serie de cápsulas o cortos de tres minutos de duración.

Así nacieron “El Caudillo”, sobre la vida de quien ha sido llamado el primer guerrillero latinoamericano, Victoriano Lorenzo; “Llegó Matea”, sobre los próceres que gestaron la separación de Panamá de Colombia; y “Memorias”, cápsulas históricas sobre episodios claves de ese período separatista.

En el caso de “El Caudillo” y “Llegó Matea”, las ideas fueron originadas por las dos guionistas, pero al ser adoptadas por el canal, ellas tuvieron que desarrollar sus guiones para hacerlos más atractivos para el público, es decir, para asegurar el *rating* y el consiguiente éxito comercial de ambos proyectos.

El desarrollo de la estructura narrativa de “Llegó Matea” se produjo durante la etapa de investigación. Durante ese período leyeron un artículo de prensa que explicaba que la proclamación de la separación en el interior del país se había dado con la frase “Llegó Matea”. A partir de este artículo, las guionistas se reunieron con historiadores y continuaron la investigación de la biografías de los diez próceres, a los cuales caracterizaron para convertirlos en los personajes conductores de la historia en la televisión.

El desarrollo de “El Caudillo” se dio luego de estudiar diez libros de escritores panameños sobre la figura de Victoriano Lorenzo. Armadas con tal cantidad de información bibliográfica, las guionistas pudieron desarrollar su propia visión del polémico personaje, educado por sacerdotes franciscanos en una sociedad compleja como la de esa época.

Tanto Pinzón como Vidal afirman que, en el proceso de preproducción de estos proyectos, los directivos del canal no les indicaron los parámetros de cómo contar las

historias, sino que confiaron en su creatividad y talento. Las guionistas desarrollaron y presentaron ideas, *storylines*, sinopsis y argumentos de cada proyecto. Los directivos del canal a cargo de la programación, el mercadeo y la producción, leyeron la documentación e hicieron los correctivos respectivos. Entonces las guionistas procedieron a terminar los guiones.

Cuando estuvieron terminados, los guiones fueron presentados a los respectivos directores. El guión de “El Caudillo” fue presentado a los hermanos franceses Jacques y Philippe Dufaur, radicados en Panamá y antiguos colaboradores de TVN; y el de “Llegó Matea”, a la directora panameña Tatiana Salamín. Los directores leyeron los guiones antes de comenzar a hacer sus recomendaciones. El resultado de esta fase del proceso de preproducción en ambos proyectos es un ejemplo excelente de los dos extremos de reacciones que pueden ocurrir cuando el director inicia su tratamiento del guión, como paso previo a la etapa de producción de una película o serie.

En el caso de “El Caudillo”, el guión fue objetado por los directores, quienes tuvieron la necesidad de sentarse a discutir considerables cambios sustanciales con las guionistas. Pero al final, el canal resolvió que los cambios no serían posibles y los directores tuvieron que dirigir la serie, básicamente, como estaba escrita.

El caso de “Llegó Matea” fue muy diferente. La directora panameña, también escritora de teatro, trató de respetar el trabajo de las guionistas y solamente requirió cambios menores. De esta manera, directora y guionista colaboraron eliminando escenas, mejorando diálogos, y modificando la estructura narrativa en donde hiciera falta. En esta labor las guionistas tuvieron cierto control sobre su obra, pues la directora mostró respeto del guión y motivó un espíritu de colaboración estrecha con las guionistas para poder llevar las palabras del guión a imágenes y sonidos que contaran la historia.

Ahora examinemos una tercera producción de TVN, “Tras las Huellas del Campeón”, la historia de Roberto “Mano de Piedra” Durán. La idea del docudrama (documental que incorpora escenas de ficción) de una hora de duración fue del canal y el guión le fue asignado a Amargit Pinzón. En esta ocasión, Delfina Vidal, contratada por el canal como supervisora de producción nacional, a cargo de identificar y desarrollar nuevos proyectos, participó solamente en la etapa de investigación del guión.

El primer reto para Pinzón fue hacer que el personaje fuera identificable con la audiencia. Tenía dos limitantes significativas: el bajo presupuesto asignado a esa producción y un acuerdo por el cual algunos episodios de la vida del campeón no se podían contar. La guionista había experimentado un problema similar al escribir “Llegó Matea”, por algunos aspectos históricos acerca de la actuación de los próceres panameños que no estaban definidos en forma clara. En ambos casos el problema del guión era contar una historia atractiva, pero sin herir susceptibilidades. Y mientras que en “Llegó Matea” existía abundante documentación de donde extraer la información para contar la historia, en el caso de “Tras las Huellas del Campeón”, el mismo protagonista era la fuente principal. El reto de la guionista se concentró en balancear los hechos para contar ambas historias de la forma más objetiva, atractiva e inteligente posible.

En este proyecto hubo poco tiempo para la investigación y posterior redacción del guión, porque la etapa de producción fue adelantada para mayo, cuando en marzo aún no se contaba con la confirmación de Durán para el proyecto. La única ventaja para Pinzón es que pudo repetir la colaboración con la directora del proyecto, Tatiana Salamin. Nuevamente, la directora respetó la integridad del guión y trabajó en estrecha colaboración con la guionista, contribuyendo con sus aportes a mejorar la obra, algunas veces durante la misma etapa de producción.

Cabe señalar que en todos los casos arriba mencionados, los primeros y segundos borradores de los guiones fueron enviados a los directivos del canal; pero la práctica demostró ser puro formulismo, porque los directivos parecieron no tener tiempo para leer los guiones completos. Y, como sucedió en los proyectos anteriores, la guionista tampoco se reunió con los directivos del canal para desarrollar la idea, aunque en esta ocasión la idea original del proyecto era del canal.

Durante la etapa de preproducción tampoco se observó un esfuerzo de colaboración entre la guionista y miembros del equipo de realización (productor, director de arte, sonidista, compositor y editor) para discutir los distintos componentes del proyecto.

Del mismo modo, aunque en sus guiones desarrollaron los personajes teniendo como referencia a varios actores panameños, las guionistas no tuvieron participación en el *casting*, en el proceso de selección de los actores para esos papeles.

Sin embargo, en el caso de “Linda Labé”, las guionistas si sostuvieron reuniones con los encargados de mercadeo del canal, para identificar oportunidades dentro de la historia para anunciar productos. Esta es una práctica común en la industria, la cual asegura ingresos adicionales al identificar marcas o productos, o al hacer referencia a éstos, en distintas escenas. Ramón Morales también afirma haberse reunido con los encargados del mercadeo del canal para identificar oportunidades de anunciar productos al escribir el guión de “El Taxista”.

La evolución del tercer egresado de la “Escuela de Guiones de TVN”, Ramón Morales, es muy diferente y aunque las telenovelas o series de comedia no son el objeto de esta investigación, incluiremos el trabajo de este guionista por considerarlo pionero en este tipo de producción nacional de historias de ficción.

Luego de “Linda Labé”, TVN reconoció el talento de Morales para escribir comedia. Mientras Pinzón y Vidal desarrollaban sus series históricas, a Morales se le asignó desarrollar series de comedia – o *sitcoms*<sup>125</sup>.

Siguiendo la sugerencia del jefe de producción de TVN, Miguel Carreras, Morales desarrolló la idea de “El Taxista” y escribió los 50 episodios de la serie. Acaba de desarrollar la nueva serie de comedia del canal, “El Salpicón”, anunciada para estrenarse en abril de 2005. Morales también escribe guiones de escenas cortas y monólogos para los programas de TVN, “La Cáscara”, “Hecho en Panamá” y “Poveda Show Jo”.

El proceso de aprobación de sus guiones fue el mismo que en los ejemplos anteriores de las series dramáticas; sin embargo, ciertos aspectos del trabajo de Morales, como la textura de los personajes, fueron supervisados a través del correo electrónico por la guionista colombiana Ana María Fernández (la creadora de las telenovelas colombianas “La Caponera”, “Pasión de Gavilanes” y “Cómo casar a Chente”, la segunda telenovela de TVN, adaptada por Pinzón y Vidal a la realidad panameña). En el caso de “El Taxista”, el jefe de producción aprobaba las historias y confiaba en los conocimientos de Morales para desarrollar guiones adecuados al presupuesto de la serie, lo cual demuestra la importancia de la capacidad que debe tener el guionista de escribir historias adecuadas para la pantalla.

Sin un guión no hay nada, el guión es la base de toda producción, es el que te dice qué va a costar, cuánto va a costar, dónde vas a grabar, cuántos personajes van a ser, cuántas escenografías, etc. Si una persona se lanza a hacer un proyecto audiovisual sin un guión, sería más complicado. He escuchado que hay directores o personas que se lanzan a hacer trabajos audiovisuales, a nivel local, programas de televisión, cortos, especiales, sin tener un guión.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Palabra derivada de *situation comedy*, comedia de situaciones, series de televisión caracterizadas por las situaciones cómicas que le ocurren a los protagonistas en cada episodio.

<sup>126</sup> Pinzón, Amargit, entrevista antes citada.

En este punto cabe destacar que Ramón Morales es el único de todos los guionistas entrevistados en esta investigación que afirma puede ganarse la vida con este oficio.

En cuanto al papel del guionista en la televisión no comercial, o educativa, las ideas de las películas en este ámbito, parecen generar como necesidad del guionista de contar historias para expresarse en forma artística. A diferencia del guionista que escribe para un canal comercial, el guionista del sector educativo no se enfrenta a problemas de *rating* o aceptación de la audiencia, pero si existen limitantes para las temáticas de sus historias, especialmente de índole político, social, ideológico, moral y presupuestal.

La obra de Fernando Martínez – subdirector del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) entre 1996 y 2004, y subdirector del Canal ONCE desde 2004 – es muy representativa del trabajo que desempeña el guionista en el sector educativo.

Uno de los motivos para escribir guiones de películas para un experimentado documentalista como Martínez fue el crecimiento profesional.

En el oficio de hacer cine yo lo he hecho casi todo, he sido fotógrafo de cine, sonidista, realizador y guionista. No es mi especialidad ser guionista de cine, pero si llega un momento en que hay necesidad de expresarse también por ese camino. En el caso de la ficción, te permite ejercer un nivel de creación que ha veces es consubstancial a tus necesidades de expresión.<sup>127</sup>

Martínez, sociólogo, tiene su primera experiencia como guionista de películas de ficción en la década de los años 1980, al realizar, en colaboración con dos colegas sociólogas, la adaptación para el cine de un cuento de Rogelio Sinán, que titulan igual: “Eulalia”. La adaptación nunca fue producida. Al respecto, Martínez agrega que a Sinán no le agradó mucho el tratamiento que le dieron a su cuento en el guión audiovisual.

---

<sup>127</sup> Martínez, Fernando. Entrevista en Panamá el 5 de diciembre de 2004.

El primer guión de Martínez llevado a la pantalla es el del cortometraje “La Suerte de Pancracio”, realizado para el concurso nacional de vídeo Maxell. La idea del corto surgió del mal hábito de muchos panameños humildes de apostar en las carreras de caballos, las peleas de gallos o la lotería. Martínez había observado como los trabajadores manuales del departamento universitario donde laboraba constantemente consultaban el programa de carreras, buscaban datos que les facilitara la suerte o se guiaban por sueños propios o ajenos, para, al final, apostar y perder lo poco que tenían.

A partir de esa observación surge la idea de contar una historia en la cual, mitad en broma y mitad en serio, se presenta la problemática del mal hábito de los juegos de azar entre los panameños. La idea original del guión era entrelazar escenas totalmente documentales con las escenas de ficción, colocando al actor en medio de situaciones reales, no recreadas ni modificadas.

Su segundo guión fue el del cortometraje “Largo Verano”, adaptación de un cuento de la tradición rural escrito por la Prof. Bertha de Medina, “El Limonero del Abuelo”. Martínez encontró que la principal diferencia en el proceso de redacción del guión original y el guión adaptado, fue que en la adaptación tuvo que darle un tratamiento audiovisual al cuestionamiento del autor de la historia. Al momento de desarrollar el guión, al desarmar el cuento para contarlos en imágenes, la historia original fue transformada. En el proceso de adaptación hubo que añadir escenas para contrastar lo urbano con lo rural y, de esta manera, poder destacar el tema de la tradición familiar.

En cuanto al proceso de aprobación de los guiones, Martínez explicó que en el GECU no existe un mecanismo de validación. Como el personal es reducido y trabaja junto desde hace muchos años, el estilo del trabajo audiovisual es de colaboración, efectuando lecturas colectivas, escuchando las recomendaciones de otros, evaluando la

viabilidad del proyecto y calculando los costos. Dependiendo del grado de dificultad y complejidad de las escenas, se procede a modificarlas o se busca la forma de resolverlas para poderlas llevar a la pantalla.

Antes de terminar este segmento, se examinará un último ejemplo, el del guionista que escribe para hacer cine independiente. Como se pudo inferir en las entrevistas, la principal motivación del escritor para emprender esta labor es la de poder ganarse la vida haciendo el trabajo que más le gusta: contar historias para la pantalla.

En otras naciones, la actividad cinematográfica es tan grande que permite a los distintos profesionales del cine vivir de sus respectivos oficios. Sin embargo, los profesionales del cine, incluyendo los guionistas, dependen del éxito comercial de las películas, de tal forma que puedan generar ingresos no solo para recibir un salario, sino para tener fondos para hacer otras películas.

Esta también es la situación de Panamá, como se puede comprobar en el caso del guionista Joaquín Carrasquilla. Para Carrasquilla, quien también fue productor y director de su primera película, “La Noche”, el trabajo del guionista estuvo fuertemente ligado durante todas las etapas del proceso de producción de su proyecto. Esta labor corresponde a la llamada película de autor, en la cual, el guionista, director y productor ejerce el control de su obra y de la forma como contará su historia en la pantalla.

Cabe destacar que existen pocos guionistas en Panamá que hayan experimentado todo el proceso de creación y desarrollo de un guión para una película de cine, que actualmente se haya proyectado en una pantalla de cine.

Acercas de la idea de un “thriller” psicológico como “La Noche”, Carrasquilla estuvo desarrollando este tema en su mente durante varios años. Finalmente escribió un guión, el cual presentó a un socio financiero para llevarlo a la pantalla de cine. Su primer



guión era muy diferente, más ambicioso, con otros planteamientos que representaban escenas muy costosas de realizar. Al ver la objeción del socio ante los costos de la película, el escritor optó por cambiar la historia para que se ajustara mejor a la cantidad de dinero disponible para la producción. Así nació la trama sobre dos parejas de clase media alta cuya velada de viernes en la noche se transforma en una pesadilla infernal.

Por esa razón, el segundo guión se limita a cuatro personajes y toda la acción básicamente ocurre en una residencia. Contiene muchos aspectos sociales, que son presentados en forma impactante y cumpliendo con los requisitos comerciales, pero procurando mantener el contenido y el mensaje. El autor basa su guión en sus propias vivencias, pero mezcladas con dosis de ficción para crear efectos dramáticos. En cuanto a los requisitos comerciales, las escenas fueron diseñadas para transmitir el contenido en forma directa y con ingredientes de acción, intentando lograr una película balanceada que apelara a un público masivo. El objetivo era vender fácilmente la película en el mercado de distribución internacional.

En cuanto al desarrollo del guión, se incorporó un proceso de colaboración con los actores en la etapa de ensayos, quienes pudieron aportar elementos dramáticos, siempre basados en las líneas generales del guión. La trama de “La Noche” gira en torno a la descomposición del ser humano al ser acechado por poderosas fuerzas sobrenaturales. Extrañas fuerzas empiezan a influir sobre los personajes, sacando su lado oscuro, y cuando los “lados oscuros” que afloran son los característicos de los panameños, es sorprendente lo que sucede en la pantalla. Carrasquilla incorporó en su guión todos los ingredientes que pudieron ayudar a venderla, principalmente violencia y sexo, pero sin descuidar el contenido.

Luego de un fallido anuncio en el periódico, Carrasquilla escogió a sus actores entre su grupo de amistades, tomando en cuenta no solo las características de cada personaje, sino el grado de compromiso con el proyecto. De esta manera, se incorporaron Romina Calvo, Desiree Guerini y Zito Barés, actores con poca experiencia en cine que han hecho un trabajo destacado, producto de su dedicación y de la acertada guía del director. Carrasquilla interpreta al cuarto personaje. Un cuidadoso análisis de cada escena fue seguido de un extenso período de ensayos, durante el cual los actores tuvieron la oportunidad de enriquecer el libreto. En todo momento se les pidió a los actores que fueran lo más naturales posible.

A continuación se examinará el camino seguido por Pituka Ortega-Heilbron en la creación y desarrollo de su cortometraje “El Mandado”, de 1997, filmado en película de 16mm en colores, con un equipo que incluyó al director de fotografía panameño radicado en Colombia y México, Carlos Arango, y en el montaje al cubano, Nelson Rodríguez. El corto de 20 minutos de duración es una denuncia al abuso sexual infantil y a la hipocresía de la clase alta panameña.

Inspirada en una idea original, la guionista desarrolló su guión siguiendo las etapas acostumbradas de *storyline*, argumento, escaleta y guión final. Además, fue construyendo el perfil de sus personajes a medida que se desarrollaba su historia. Como directora del cortometraje, Ortega-Heilbron tuvo la oportunidad de modificar escenas durante el proceso de ensayos y en la misma etapa de producción. El resultado final es una obra de autor, en donde la cineasta logra plasmar su visión de la realidad con integridad en una historia que a veces sorprende.

Es importante señalar que “El Mandado” fue la única película de Panamá en participar en la Muestra y Encuentro de Cine y Vídeo de Centro América y Cuba, realizada en San José, Costa Rica, del 31 de marzo al 5 de abril de 2005.

### 3. Participación en la producción de la película.

A continuación se examinará los procesos de desarrollo y redacción del guión que siguen los guionistas entrevistados, y el papel que han desempeñado en el proceso posterior de producción de sus respectivos guiones para convertirlos en películas de cine y televisión.

En cuanto a la participación del guionista en la etapa de producción, se analizará el caso de “Llegó Matea”. Las dos guionistas, Amargit Pinzón y Delfina Vidal, participaron en el proceso de producción, en especial cuando se produjo la necesidad de reescribir algunos diálogos sugeridos por los actores. En “Tras las huellas del campeón”, la guionista Amargit Pinzón tuvo que reescribir dos escenas para solucionar problemas de producción.

Casi no tenemos mucho tiempo para reescribirlos, porque estamos en un proceso de muchas actividades al mismo tiempo. En el caso de la historia de Roberto Durán, todavía no teníamos su confirmación en marzo, pues la negociación se hizo tarde y no sabíamos si íbamos a escribir el guión. Empezamos a hacerlo dos meses antes del rodaje, incluyendo la investigación previa. Para el próximo año ya estamos preparándonos para poder tener ese tiempo de escribir los guiones.<sup>128</sup>

Cabe destacar que “Tras las Huellas del Campeón” es el ejemplo clásico donde el guionista ejerce control sobre su obra, pues Amargit Pinzón fue muy cuidadosa de escribir sus escenas en base a las limitantes fijadas por el presupuesto total de la película, que era de \$20,000.00.

Primero tenemos que hablar del presupuesto antes de realizar un guión. Lo que debe tomar en consideración siempre un guionista

---

<sup>128</sup> Vidal, Delfina. Entrevista en Panamá el 6 de diciembre de 2004.

es lo que tiene para poder crear la historia, o sea que nos hemos dado cuenta ahora, cuando hemos realizado mucho más el papel de productora, en esta última producción de Roberto Durán. En esa ocasión sabíamos que solamente teníamos veinte mil dólares para desarrollar la historia. Yo tengo que llamar al guionista, en este caso, Amargit, y decirle que no podemos estar creando muchas cosas. Por eso decidimos hacer la docu-ficción<sup>129</sup> porque sería más económico.<sup>130</sup>

En el caso del GECU, según Fernando Martínez, el control del guionista se limita a hacer recomendaciones, pues existen límites bien definidos que marcan donde finaliza la labor del guionista y donde inicia la del realizador. Ambos profesionales deben respetar el trabajo del otro, al momento de convertir el guión en película. Sin embargo, el equipo de trabajo realiza reuniones en donde participa el guionista en los cuales se ultiman detalles del proyecto y se seleccionan los actores de acuerdo al perfil de los personajes. Martínez define el trabajo del GECU como el de “una familia”, en la cual existe mucha cercanía en todos los procesos de producción.

Por otro lado, la labor de Joaquín Carrasquilla como guionista y director de “La Noche” se evidenció durante todo el proceso de producción.

Su trabajo en el guión ayudó cuando llegó el momento de seleccionar el escenario. Casi toda la película fue filmada en la casa modelo amueblada de una urbanización de lujo. A este escenario se añadieron los elementos necesarios para ambientar cada escena, en especial las pinturas del artista panameño Eduardo Navarro, cuyas imágenes también aparecen en los créditos iniciales de la película.

El rodaje se prolongó durante seis semanas, tiempo mayor de lo presupuestado, a causa de cambios al guión sugeridos por los actores durante el período de ensayos. Los horarios de filmación fueron ajustados a los turnos laborales regulares del personal técnico

<sup>129</sup> En este caso, combinaron una entrevista a Roberto Durán con escenas de ficción sobre la vida del campeón.

<sup>130</sup> Vidal, Delfina, entrevista antes citada.

y de los actores. Por lo general, el trabajo de preparar el equipo e iluminar las escenas se iniciaba de las 5 de la tarde, y las filmaciones se extendieron de 8 p.m. hasta después de la medianoche y, en ocasiones, hasta la madrugada...

Una de las mayores dificultades fue trabajar de noche, porque la gente se cansaba demasiado, pero a la vez los actores cada vez estaban más tensos y eso se reflejaba en la película.<sup>131</sup>

Casi todas las películas se filman o graban sin respetar el orden en que aparecen las secuencias en el guión. En el caso de “La Noche”, este proceso fue distinto, es decir, las secuencias fueron filmadas en el mismo orden en que aparecen en el guión. Uno de los mayores retos para Carrasquilla y su director de fotografía, el veterano productor panameño Jaime Chung, resultó ser la iluminación de las escenas. Gran parte de la historia transcurre durante un apagón de luz, por lo cual las dos terceras partes de la película se desarrollan con una iluminación generada solamente por la luz de vela. Durante la filmación sobresale el trabajo de grabación del sonido directo y en la post-producción destaca la música original compuesta para la película.

La película fue filmada en formato de video y se instalaron avanzados equipos digitales para su proyección en los cines locales. Los costos de esta película se redujeron significativamente porque ni el personal ni los dueños de los equipos cobraron las tarifas normales y, además, se hicieron intercambios con algunos comercios que abarataron la producción. De no ser así, los costos de “La Noche” habrían ascendido a más de un cuarto de millón de balboas.<sup>132</sup>

Aún así, el resultado comercial de la película no fue satisfactorio. Como sus antecesoras en los años 50 y 60, “La Noche” se presentó en un cine de la localidad durante

<sup>131</sup> Carrasquilla, Joaquín. Entrevista en Panamá el 5 de junio de 2004.

<sup>132</sup> En la entrevista, Carrasquilla estimó que los costos reales de su película habían ascendido a \$50,000. Aunque no hay forma de comprobar la veracidad de esta suma, sí parece un estimado acertado.

dos semanas con poco respaldo del público. Su presentación en festivales internacionales pasó sin pena ni gloria, y el producto de la venta en vídeo y la presentación por televisión no lograron recaudar los ingresos para abrir un nuevo mercado que hiciera posible el desarrollo de una industria de cine en Panamá... como era el sueño del realizador. Sin embargo, Carrasquilla aún sigue trabajando sin rendirse, como se verá más adelante.

Del mismo modo, Pituka Ortega-Heilbron, como guionista y directora, también ejerce control sobre toda su obra. A diferencia de Carrasquilla, quien en un punto se vio obligado a re-escribir su guión para ajustar la historia a los recursos de producción disponibles hasta el punto de adaptarla a solo cuatro actores y un solo escenario, Ortega-Heilbron financia la mayor parte de los costos de sus producciones. La cineasta, incluso, ha adquirido equipos de producción, lo cual le otorga mayor libertad creativa en el desarrollo de su obra.

Como guionista y directora, la marca de Ortega-Heilbron está presente en todo el proceso de producción y no tiene problemas de hacer los ajustes necesarios al guión para resolver problemas que se presenten durante la producción.

#### 4. Satisfacción del guionista con el producto final.

Cuando la producción llega a su fin también llega a su fin la labor del guionista. A menos que en el proceso de post-producción, o edición de la película, se descubra la necesidad de escribir y filmar nuevas escenas, el guionista se va para su casa a esperar que la película salga de la sala de edición. Es en este momento cuando el guionista pierde completamente el control de su obra; sin embargo, si su guión es bueno, el guionista siempre podrá sentirse confiando que el resultado final será fiel al espíritu de la historia en el guión impreso.

Resulta interesante analizar la manera como el producto final, la película, satisface o no las expectativas de los guionistas panameños que las escribieron.

Un guión es la concretización de ideas no visuales en un papel. El guión pasa por un proceso muy interesante, la idea se hace letra, la imagen en la mente se vuelve escrito y luego ese escrito tiene que convertirse en imagen nuevamente, pasar por una especie de filtro o embudo doble. Ese proceso es muy especial porque, precisamente, requiere una formación técnica. Elaborar imágenes que pasen de la mente a la pantalla directamente, sin un proceso técnico que lo pueda entender un director, un equipo de producción, unos actores, que requiere de una formación y un lenguaje... cómo hacer que las palabras se vuelvan imágenes, eso es de un lenguaje que lo da la formación.<sup>133</sup>

Para Ramón Morales, la experiencia con las escenas de comedia que escribe para el programa “La Cáscara” ha sido la más satisfactoria en cuanto al resultado final con respecto al guión. El guionista explica este resultado favorable porque su humor coincide con el director del programa, Ubaldo Davis. Morales no tuvo la misma experiencia con “El Taxista”, porque el director colombiano de la serie no compartía el concepto del escritor acerca del humor de los panameños, ni el formato de *sitcom* que Morales había establecido en los guiones de la serie.

---

<sup>133</sup> Morales, Ramón. Entrevista en Panamá el 25 de noviembre de 2004.

En “El Taxista”, el humor del director colombiano no siempre fue igual al mío, no lograba entenderlo. Tiene un humor un poco más blanco que el panameño, entonces cualquier situación fuerte del panameño que tiene un humor muy rudo... de repente a él le afectaba y se quedaba tímido con el libreto. Aparte que quiso darle un corte de novela y allí hubo un desacuerdo, porque a mí me gusta el *sitcom*... si voy a escribir novela hago novela, si voy a hacer *sitcom*... los híbridos no funcionan mucho.<sup>134</sup>

Por otro lado, Amargit Pinzón y Delfina Vidal comparten la opinión de que sus guiones generalmente sí están reflejados en las series o películas resultantes – pero ambas tienen opiniones encontradas con respecto a situaciones específicas.

Mientras Pinzón afirma que a veces hay escenas que no son como ella las imaginó y se siente decepcionada por eso, Vidal reafirma que el producto final, en general, sí logra transmitir lo que ellas escribieron y, en ocasiones, hasta hay escenas que se desarrollan mejor de lo que se imaginó.

En el caso de Fernando Martínez, sus expectativas acerca del producto final sí se cumplieron en “La Suerte de Pancracio”. En el “Largo Verano” no sucedió lo mismo, principalmente por la desigualdad dramática de los actores; sin embargo, piensa que el propósito sí se cumplió.

Creo que es un problema de todo lo que se hace en ficción en Panamá refleja la carencia de una escuela de actores con un entrenamiento para cine. Nuestros actores proceden del teatro o la publicidad.<sup>135</sup>

Pituka Ortega-Heilbron manifiesta que los resultados que ve en la pantalla suelen satisfacer sus expectativas. Como directora, ella tiene el control total de su obra así como la responsabilidad del producto final en pantalla.

---

<sup>134</sup> Morales, Ramón, entrevista a antes citada.

<sup>135</sup> Martínez, Fernando, entrevista a antes citada



También por su doble papel de guionista-director, la opinión de Joaquín Carrasquilla con respecto al resultado de su película terminada resulta de mucho valor para esta investigación.

Yo realmente quería que cuando la gente vea la película por primera vez se emocionen con algo hecho en Panamá. Que la gente salga emocionada porque la película realmente te ha tocado los sentimientos. Y en realidad la película es bastante cruda y fuerte, y sí impacta los sentimientos. Yo todavía me sorprendo de que se haya logrado hacer. En ocasiones, al revisar las escenas en la mesa de edición, le comentaba al editor que lo que estaban viendo parecía una película de verdad. Yo seguiría intentándolo hasta que tuviera 80 años. Siento que ya he ganado con esto, independientemente de si hay plata o no, porque era algo que siempre quise hacer.<sup>136</sup>

Las palabras de Joaquín Carrasquilla expresan el sentir de todo realizador ante su obra. Cuando el realizador es, al mismo tiempo, guionista, podemos añadir que los sentimientos de agrado o decepción ante la obra terminada en la pantalla, son, muchas veces, reemplazados por la gratificante satisfacción de ver las palabras del texto impreso convertidas en imágenes en la pantalla.

## 5. Temas para guiones de películas panameñas.

La primera incursión en la televisión comercial de los egresados de la “Escuela de Guiones de TVN” fue con la telenovela “Linda Labé”. El decepcionante resultado financiero de la que fuera considerada como la “primera telenovela comercial panameña”, obligó al canal a replantear la idea de contratar a los cuatro como guionistas de planta, a cargo del desarrollo de los nuevos proyectos del canal, y opta por contratarlos en base a servicios profesionales y de acuerdo a proyectos generados, muchas veces, por los mismos guionistas.

---

<sup>136</sup> Carrasquilla, Joaquín, entrevista antes citada.

Aunque TVN no ha logrado generar suficientes ingresos con la producción de películas y series nacionales, sí ha mantenido el liderazgo en esta actividad de producción en el país. Los planes del canal, para 2005, son capacitar a más guionistas para escribir nuevas series de televisión, mientras Amargit Pinzón y Ramón Morales continúan desarrollando nuevos proyectos más complejos, incluyendo las biografías de los artistas folclóricos Samy y Sandra Sandoval y el beisbolero Mariano Mendoza, siguiendo el éxito obtenido por la reciente biografía del boxeador Roberto “Mano de Piedra” Durán.

Al inicio de 2005, TVN contrató a un guionista de Costa Rica para capacitar a dos guionistas jóvenes panameños en la técnica de escribir *sitcoms*. El objetivo es desarrollar este género televisivo en Panamá, lo cual, seguramente, resultará en beneficio de actores, diseñadores de producción, músicos, editores, camarógrafos, y otros profesionales de esta industria en Panamá.

En cuanto a otras producciones de películas, el canal espera recibir propuestas de otros guionistas del medio para desarrollar estas historias en el futuro. Dentro del canal se ha formado un comité integrado por los directivos de mercadeo y de producción, que se encarga de recibir y evaluar los nuevos proyectos, y luego evaluará si los guiones están acordes con los parámetros de TVN para recomendar o rechazar su producción.

En cuanto a los proyectos futuros, algunos de los guionistas entrevistados prefirieron no comentar al respecto. Otros accedieron a comentar acerca de historias panameñas que les gustaría llevar a la pantalla.

Los entrevistados mencionaron algunos temas nacionales sobre los cuales les gustaría escribir guiones de películas para cine y televisión. Cabe destacar que tres coincidieron en el tema de la invasión a Panamá. Los siguientes son los principales temas que mencionaron los entrevistados:

- La invasión a Panamá por Estados Unidos en 1989.
- Las pandillas juveniles en la ciudad de Panamá.
- El descubrimiento del mar del sur por Vasco Núñez de Balboa.
- Las bananeras de Puerto Armuelles.

Para Fernando Martínez, las bananeras de Puerto Armuelles ofrecen un escenario fascinante para el desarrollo de películas para las pantallas del cine o la televisión.

Puerto Armuelles es una ciudad fantasma, pero es de una belleza cinematográfica más que “macondiana”, las historias que hay y el temor que desaparezca con las bananeras. Ese mundo de hectáreas y hectáreas de platanales y la gente sumida debajo de ellas. Ese mundo entre sórdido y complejo, esta mezcla étnica de indio, mestizo, negro, el vínculo con el puerto, los prostíbulos... es una cosa maravillosa...<sup>137</sup>

En cuanto a la obra de la literatura panameña que le gustaría adaptar al cine o la televisión, los entrevistados que manifestaron interés en hacerlo, mencionaron las siguientes:

- “Plenilunio”, de Rogelio Sinán (dos escogieron esta obra)
- “El Desván, de Ramón H. Jurado
- “Rosca, S.A.”, de Fito Aguilera.

En cuanto a los guiones que se están desarrollando en la actualidad, solamente uno de los guionistas entrevistados, Joaquín Carrasquilla, aceptó comentar acerca del guión de cine que escribe en la actualidad. El título de su película es “Toca y Muere”, la historia de una familia de mafiosos estadounidenses que escapan a Panamá para cambiar de vida; sin embargo, el hijo mayor decide seguir en el oficio de gángster en este país.

---

<sup>137</sup> Martínez, Fernando, entrevista antes citada.

Por último, otros dos guionistas también explicaron que están trabajando en guiones de películas de cine o televisión, pero prefirieron no hacer comentarios sobre los temas. El resto de los guionistas entrevistados afirmó no tener ningún proyecto de película en proceso de desarrollo en estos momentos.

Antes de concluir esta sección, se presentan los comentarios de algunos de los guionistas entrevistados acerca del futuro desarrollo de su profesión, en especial en cuanto a la formación de un Sindicato de Guionistas de Cine, Televisión y Radio en Panamá.

Amargit Pinzón piensa que si los panameños fuesen otro tipo de persona, quizás si cabría la posibilidad de un sindicato; pero en estos momentos afirma que “no estamos educados en función de compañerismo y solidaridad y somos muy egoístas”.

Por su lado, Fernando Martínez tampoco se mostró muy optimista ante la idea de un sindicato, pues mientras no exista una industria nacional con una actividad de producción auto sostenible, ve difícil la formación de dicho gremio. Y agrega que la creación de guiones siempre será una actividad complementaria, pues no se puede vivir del oficio de guionista en este país.

Delfina Vidal, quizás por su actual papel de productora de un canal comercial, difiere de los anteriores comentarios, pues afirma que sí puede funcionar un sindicato por la manera como se está desarrollando la televisión en estos momentos.

El punto de vista más positivo lo ofreció Ramón Morales, el único de los entrevistados que afirmó ganarse la vida ejerciendo la profesión de guionista.

Sí porque ahora va a entrar la etapa en que se va a empezar a cobrar bien y se debe luchar por eso. Tengo mucha fe en que se va a desarrollar una industria del cine, yo le doy 20 años para que sea grande.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Morales, Ramón, entrevista antes citada.

## **C. La enseñanza del guión de cine en Panamá.**

### **1. Cursos especializados de guiones.**

Luego de analizar el contenido de los programas de estudio de las carreras de Comunicación Social de la Universidad Santa María la Antigua (USMA), la Universidad Latina y la Universidad Interamericana, los mismos no incluyen cursos de guiones de cine. Solamente la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá cuenta con cursos relacionados con estas competencias. Estos cursos son: “Elaboración de Guiones y Libretos de Radio, Cine y Televisión” y “Adaptaciones Radiales, Cinematográficas y Televisivas”. Ambos cursos están incluidos en el currículo de la Escuela de Producción de Radio y Televisión.

La experiencia personal luego de dictar estos cursos por cinco años consecutivos como profesor eventual en dicha escuela, en el turno nocturno, permite presentar las siguientes consideraciones:

En ambos cursos se ha hecho énfasis en los aspectos fundamentales acerca de la creación y desarrollo de guiones de películas para el cine o la televisión. El plan de los dos cursos aparece en el **Anexo 4**, al final de esta investigación. La experiencia ha sido muy satisfactoria lo que motivó a la organización de un concurso anual de guiones de cortometrajes.

El curso de “Elaboración de Guiones para la Radio, Cine y Televisión” tiene una duración de dos semestres y se imparte a estudiantes de tercer año. En el primer semestre, los estudiantes son capacitados en redacción de guiones de reportajes y documentales de radio y de televisión. El segundo semestre se dedica exclusivamente al guión de películas

de ficción para cine o televisión. Al final del curso, los estudiantes deben presentar el guión de un cortometraje de 8 a 10 minutos de duración.

El curso de “Adaptaciones Radiales, Cinematográficas y Televisivas” tiene una duración de un semestre. Es ofrecido para estudiantes de cuarto año del turno diurno y quinto año del nocturno. En ocasiones, los cursos tienen más de 40 estudiantes. La mayor parte del semestre se dedica a adaptar obras para el cine y la televisión. Al final del curso, los estudiantes deben presentar la adaptación de una obra (cuento, novela, teatro, poesía, canción, etc.) de 8 a 10 minutos de duración, lo que equivale al guión de un cortometraje de 8 a 10 páginas.

En este curso se ha podido observar una marcada diferencia entre los estudiantes del turno nocturno, quienes aprendieron la técnica de redacción del guión de cine en el tercer año, con los estudiantes del turno diurno, quienes no la conocen. Mientras que los nocturnos pueden iniciar sus adaptaciones en poco tiempo, los diurnos primero tienen que aprender todo el proceso de redacción del guión de cine. Sin embargo, la experiencia ha demostrado que los estudiantes que muestran interés logran aprender la técnica y al final de curso presentan trabajos aceptables, y hasta sobresalientes.

Con respecto a la Universidad Santa María la Antigua, uno de los profesores que ha dictado el curso de producción de televisión en la Escuela de Comunicación Social, corroboró que solamente enseñaba a los estudiantes los distintos formatos de guión, con el supuesto de que ellos ya debían saber los procesos de creación, desarrollo y redacción del guión de cine.

Por otro lado, el Centro de Imagen y Sonido (CIMAS) organiza seminarios y talleres periódicos sobre distintas ramas de la cinematografía, incluyendo el guión de cine, que son ofrecidos por especialistas extranjeros y locales. Uno de estos seminarios, “Dramaturgia

Cinematográfica”, fue ofrecido en 1996 por el conocido director y guionista cubano Juan Carlos Tabío, nominado ese mismo año al Oscar a la mejor película extranjera por “Fresa y Chocolate”. El seminario fue auspiciado por CIMAS en conjunto con la Universidad Latina.

La Embajada de España y la Agencia Internacional de Cooperación Española, como parte de sus actividades culturales, también ofrecen cursos de apreciación cinematográfica y cine documental, impartidos por especialistas españoles y locales; además, el departamento cultural de la embajada mantiene una encomiable labor permanente de divulgación de las ofertas de becas para cursos de cine que se dictan en distintos centros educativos de España.

## 2. Análisis de las encuestas.

Como parte de la investigación, se realizaron encuestas a dos grupos de estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá – uno de la escuela de Periodismo y otro de la Escuela de Producción de Radio y Televisión – para un total de 53 estudiantes. El objetivo de la encuesta era medir el grado de conocimiento acerca del guión de cine que pudieran tener estos estudiantes.

A continuación se presenta un análisis de los resultados de la encuesta, mientras que la tabulación de los resultados obtenidos y una serie de gráficas de los resultados aparecen en el **Anexo 5** de esta investigación:

- A la pregunta de “qué es un guión”, la mayoría de los encuestados opinó que el guión es una guía para una producción filmica o televisiva, además de ser uno de los pasos fundamentales de la producción.

- Con respecto a si “le gustaría seguir la carrera de guionista”, a esta pregunta muchos contestaron que sí les gustaría seguir esa carrera, ya que es una carrera clave en el cine y la televisión y, además, es la parte mas creativa.

- Sobre si “ha recibido clases sobre desarrollo y redacción de guiones”, la mayoría admite que en la Facultad de Comunicación Social ha tomado cursos sobre este tema.

- En cuanto a si “considera que estas clases lo prepararon para ser guionista”, la mayoría considera que los cursos sí los ha preparado para la redacción de guiones.

- Sobre “qué tema le gustaría elaborar un guión”, el tema con mayor aceptación entre los encuestados fue el de los documentales, seguido por la adaptación de literatura panameña y, por último, la ficción. (En este aparte cabe señalar que el resultado no fue muy favorable con respecto a la adaptación de literatura latinoamericana.)

- Sobre “los guionistas panameños que conoce”, se pudo observar que la mayoría de los encuestados no conoce a los guionistas panameños.

- Con respecto a “la posibilidad de vivir del oficio de guionista”, la mayoría de los encuestados coincidió en que no se puede vivir de esta profesión en Panamá en la actualidad.

El resultado de la encuesta indica que los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá tienen un conocimiento aceptable acerca de la importancia del trabajo del guionista y del papel del guión dentro del proceso de producción. También manifiestan tener conocimiento en cuanto a la redacción de guiones y reconocen la capacitación recibida en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá. Además, ofrece un buen indicio de la labor formadora que lleva a



cabo la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá, así como del interés que tienen los estudiantes en escribir guiones, principalmente de cine documental.

Por otro lado, el hecho de que los estudiantes no conozcan el nombre de los guionistas panameños indica la poca exposición que tienen estos profesionales ante el público panameño, resultado de la reducida cantidad de producciones locales, especialmente en la rama de ficción.

Por último, sobresale el hecho de que la mayoría de los estudiantes encuestados haya afirmado que le gustaría desempeñar la profesión de guionista, pero reconoce que en Panamá no es posible ganarse la vida con esta profesión. Lo cual demuestra que existe interés en desempeñar esta profesión de la industria del cine, pero ante la escasa actividad cinematográfica en Panamá, es lógico suponer que se incrementaría el número de desempleados, especialmente entre los jóvenes que aspiran a trabajar en la producción de películas para cine o televisión, o dedicarse a profesiones afines a esta industria.

Por estas razones se hace imperante redoblar los esfuerzos por desarrollar una industria de cine y televisión para satisfacer las necesidades laborales y las necesidades de desarrollo profesional y de realización artística de una gran cantidad de panameños. Un logro semejante no solamente beneficiará a miles de panameños con empleos creativos y bien remunerados, sino que, al poco tiempo, ofrecerá un espejo de nuestra realidad tanto a las audiencias nacionales como a las internacionales.

### **3. Concurso de guiones "Osvaldo Gudiño".**

Como parte de las actividades académicas que se realizaron en 2004 en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá, se organizó el Primer Concurso de

Guiones de Cortometrajes Osvaldo Gudiño, nombrado en honor del fallecido profesor universitario, a quien en una época le correspondió dictar el curso de “Elaboración de Guiones de Radio, Cine y Televisión”. Se realizó con el fin de estimular y contribuir al desarrollo de la cinematografía panameña, desarrollar alternativas de producción para los estudiantes de la Facultad, y promover la producción y exhibición del cortometraje que resultara de la convocatoria.

De esta manera, las bases del concurso aparecen en el **Anexo 6** al final de esta investigación.

El concurso fue abierto exclusivamente para los estudiantes de las distintas escuelas de la Facultad de Comunicación Social. El premio consistió en la producción del cortometraje del guión ganador, empleando los equipos y la asesoría de la Facultad de Comunicación. Además, como parte del premio se ofrecieron talleres de análisis de guión y otros aspectos de la producción de cortometrajes de cine, para el guionista ganador y su respectivo equipo de producción, el cual debía estar conformado por un mínimo de 5 estudiantes de la Facultad. La participación obligatoria del guionista y su equipo era requisito previo antes de iniciar el proceso de producción de los cortometrajes con los equipos de producción y post producción de la facultad.

La finalidad de los talleres de producción era contribuir a la formación de realizadores de cortometrajes y, a la vez, garantizar una calidad aceptable del cortometraje resultante para su presentación en televisión.

A mediados de agosto de 2004, se colocaron anuncios en distintos puntos de la Facultad de Comunicación invitando a los estudiantes a participar en concurso de guiones. La fecha de cierre fue pospuesta un mes, del 12 de octubre al 12 de noviembre de 2004. Al cierre, solamente se recibieron cinco guiones, dos de ellos escritos por el mismo estudiante.

Por recomendación de los organizadores, se decidió premiar a todos los guionistas y se logró el compromiso de la decana de la Facultad de Comunicación Social, Prof. Vielka de Avila, en colaborar en el esfuerzo de producir los cuatro cortometrajes.

De esta manera, el jurado calificador – integrado por la Prof. Griselda López, por el guionista y productor de documentales Aby Martínez, y por el veterano productor de cine y televisión Jaime Chung – decidió la siguiente premiación:

- **Primer premio:** “El Vocalista del Segundo Batallón”, de Agustín Barrera, estudiante de 2º año de la Escuela de Producción de Radio y Televisión.
- **Primera mención honorífica:** “Track 16”, de Joaquín Horna Sosa, estudiante de 1er año de la Escuela de Publicidad.
- **Segunda mención honorífica:** “El Buen Camino”, de Yasnay Herrera, estudiante de 2º año de la Escuela de Publicidad.
- **Tercera mención honorífica:** “La Montaña del Diablo”, de Belkys Luna, estudiante de 4º año de la Escuela de Producción de Radio y Televisión.

Los premios fueron entregados a mediados de noviembre de 2004 y los talleres de producción fueron programados para enero de 2005. Un promedio de 20 estudiantes participaron en los talleres, los cuales se dictaron durante 36 horas, del 17 al 29 de enero de 2005.

El contenido de los talleres aparece a continuación:

- **Taller de Análisis de Guión:** Los participantes estudiaron los guiones premiados para, entre otras cosas, desarrollar el perfil de los personajes, reconocer el propósito de las escenas, identificar escenas innecesarias, rescribir nuevas escenas, determinar la factibilidad de producción de escenas difíciles, e identificar posibles

alternativas para la producción de estas escenas. El taller fue ofrecido por Amargit Pinzón, guionista profesional y una de las entrevistadas en esta investigación

- **Taller de Producción de Cine:** Los participantes trabajaron en la planificación de sus respectivas producciones, desde la selección de los actores y los escenarios interiores y exteriores, hasta la preparación del calendario de filmación y del desglose diario de las escenas. El instructor de este taller fue Ariel Higuero, productor de cine, egresado de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, de Cuba, con experiencia en películas largometrajes profesionales y actualmente socio en una empresa productora local.

- **Taller de Dirección de Fotografía:** Los participantes trabajaron en el diseño de la fotografía (iluminación, filtros, lentes, composición, movimientos de cámara) de algunas escenas claves y realizaron prácticas en la clase. El taller fue ofrecido por Jaime Chung, camarógrafo y editor de TV, con vasta experiencia en producción publicitaria y producción de películas y series de ficción.

- **Taller de Dirección:** Los participantes aprendieron a diseñar los planos de las escenas y a establecer la posición de cámaras para filmar los diversos planos, como preparación para la filmación; además, serán introducidos al tema de la relación director-actor, y realizarán diversos ensayos con los actores. El taller fue ofrecido por Angel Hepburn, guionista, productor y director de cine y televisión, cuya obra “Vigilia”, obtuvo casi todos los premios del Concurso Nacional de Vídeo Maxell 2003.

Durante los talleres se les recomendó a los estudiantes que integraran un solo equipo de producción para trabajar juntos en los tres cortometrajes. Luego de finalizados los talleres, los guionistas-directores deberían iniciar la fase de pre-producción y, a medida que cada proyecto estuviera listo para producción, todo el grupo se uniría para hacer el trabajo.



## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

**1.** En nuestro país no existe una política cultural estatal que propicie e incentive el desarrollo de la cinematografía.

**2.** A diferencia de otros países latinoamericanos, Panamá no cuenta con una Ley de Cine que proteja, estimule y promueva la industria cinematográfica y que genere los incentivos necesarios para que la empresa privada se involucre en esta actividad.

**3.** Panamá incumple los convenios internacionales para el desarrollo de la cinematografía. Entre ellos se puede mencionar el "Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano", firmado en Caracas, el 11 de noviembre de 1989, lo que ha impedido a los cineastas panameños tener acceso a importantes incentivos y ayudas a la producción de cine.

**4.** En el país son escasos los profesionales que se dedican a escribir guiones para el cine. Solamente fueron identificados 14 guionistas laborando en televisoras comerciales y educativas, o de manera independiente; y solo uno de ellos ejerce exclusivamente ese oficio como modo de sustento.

**5.** La carencia de guionistas de cine profesionales ha incidido poderosamente en la escasa producción cinematográfica panameña, ya que en ellos reposa la base de la

creatividad, la originalidad y el fortalecimiento de la conciencia nacional, a través del desarrollo de sus historias para el cine o la televisión.

**6.** Todos los guionistas entrevistados han recibido capacitación en redacción de guiones para el cine, ya sea en centros de educación cinematográfica o en cursos especializados de guiones, o han aprendido la técnica en forma autodidacta. Poseen las destrezas para hacer este trabajo en forma satisfactoria y están preparados para contribuir al desarrollo de una industria de producción de películas de cine y televisión.

**7.** Solamente el guionista que también asume el rol de director tiene control sobre la creación de la historia y el desarrollo de la película en las distintas etapas de producción.

**8.** El guionista que desarrolla un proyecto para la televisión comercial se ve obligado a crear y desarrollar el guión de acuerdo a la factibilidad comercial del tema, es decir, del *rating* que pueda generar la película. Si el tema no es comercialmente factible, el canal no considerará la producción de esa película, lo cual limita la temática de las películas que se producen.

**9.** El guionista independiente tiene control absoluto sobre su obra y, por lo general, dirige la película o participa en forma activa en las distintas etapas del proceso de producción.



**10.** El guionista que trabaja en la televisión educativa también tiene más control sobre su obra y colabora más en el proceso de producción, aunque es escasa esta clase de actividad en los canales educativos.

**11.** La participación del guionista en el proceso de producción comercial se limita a reescribir escenas que resulten de necesidades técnicas, presupuestarias o de producción, o por cambios que han sido sugeridos por los actores.

**12.** Los guionistas panameños por lo general se sienten satisfechos por la forma como sus historias han sido transportadas del papel a la pantalla. Esta satisfacción está directamente relacionada con su colaboración con el director y con el grado de identificación del director con la visión del guionista que originó la historia.

**13.** La mayoría de los guionistas entrevistados prefirió no comentar acerca de sus proyectos futuros. Sin embargo, entre los temas que preferirían llevar la pantalla en el futuro destacan los de la invasión de Estados Unidos a Panamá en 1989, las pandillas juveniles y la violencia en la ciudad capital. Mientras que las obras de la literatura nacional que preferirían adaptar incluyen “Plenilunio”, de Rogelio Sinán, y “El Desván”, de Ramón H. Jurado.

**14.** En los últimos 25 años, la producción de películas de ficción para cine y televisión no se ha incrementado a un ritmo que apunte hacia el desarrollo de una industria nacional competitiva.

**15.** Los canales de televisión no dan prioridad a proyectos de producción de películas de ficción ni a capacitar a guionistas para crear y desarrollar este tipo de producciones.

**16.** TVN-Canal 2 ha logrado mantener el liderazgo en cuanto a la producción de películas y series de televisión, lo que indica que las películas y las series panameñas han encontrado un público, lo cual ha generado la necesidad de satisfacer la demanda de ese mercado. Su “Escuela de Guiones” ha sido fundamental en la formación de los guionistas que desarrollaron las más importantes películas y series de televisión panameñas en los últimos cinco años.

**17.** El despegue de la industria del cine en Panamá y su fortalecimiento se dará en la medida en que más panameños y panameñas con capacidad y talento se incorporen en actividades relacionadas con la producción de películas de ficción. Pero este esfuerzo debe ir de la mano, principalmente, de nuevas políticas culturales del Estado diseñadas para incentivar la inversión en la producción de películas, el intercambio de conocimiento a través de coproducciones con otros países, la capacitación del recurso humano en centros especializados internacionales y nacionales, y el fomento de la distribución de películas panameñas en los mercados mundiales.

## **RECOMENDACIONES**

## RECOMENDACIONES

- **Creación de una Ley de Cine en Panamá.**

La actividad cinematográfica se reconoce internacionalmente, en todos los ámbitos educativos y culturales, como una de las actividades de mayor impacto creador de sentido social. La ley de cine permitirá un crecimiento sostenido de la producción cinematográfica nacional, hoy casi inexistente. Cabe destacar que países que cuentan con leyes de incentivo a la cinematografía en América Latina (México, Brasil y Argentina) superan una producción anual de 25 películas. Al momento de entrar en vigor esta ley, en Colombia se producía un promedio de 7 películas al año.

En el **Anexo 7** se presenta la Ley de Cine de Colombia, aprobada recientemente, la cual proponemos como base para la creación de una ley de cine panameña.

Mientras que el **Anexo 8** contiene algunas consideraciones en torno a la creación de una ley de cine, tales como estrategias de control, distribución de los fondos generados por la ley, y beneficios fiscales para atraer la inversión privada en proyectos cinematográficos. Estas consideraciones fueron adaptadas a Panamá, de consideraciones similares relacionadas con la ley de cine colombiana.

- **Creación de un Centro de Producción Cinematográfica.**

El Centro Panameño de Producción Cinematográfica sería la institución técnica y especializada del Estado que se encargaría de la producción, la difusión, la distribución, la preservación y el fomento de la cultura cinematográfica del país.

En el **Anexo 9** de esta investigación se presenta el texto completo de la ley que crea el Centro Panameño de Producción Cinematográfica, el cual ha sido adaptado a este medio de una legislación similar de Costa Rica. Mediante este ejercicio de adaptación intentamos contribuir a sentar las bases legales para la creación de una institución que puede contribuir en forma directa y eficaz al desarrollo de la producción de películas para cine o televisión en Panamá.

En el **Anexo 10** se presentan algunas funciones del Centro Panameño de Producción Cinematográfica encaminadas en esa dirección.

El Grupo Experimental de Cine Universitario, departamento de la Vicerrectoría de Extensión Cultural de la Universidad de Panamá, tiene responsabilidades, lleva a cabo funciones y posee experiencia acumulada en el campo cinematográfico. Mediante el fortalecimiento y la reforma de su estructura organizacional, el GECU podría convertirse en el Centro Panameño de Producción Cinematográfica, mejor organizado, equipado y capacitado para contribuir en forma eficaz al desarrollo de la cinematografía nacional.

En la actualidad, el GECU cuenta con instalaciones físicas subutilizadas que podrían adecuarse para albergar una sala de proyecciones, un estudio de cine y televisión, y una filmoteca. Cabe señalar que el GECU posee la mayor cantidad de material filmico existente en el país, el cual se mantiene guardado en condiciones inapropiadas para la conservación en el tiempo de este tipo de material.

Mediante un esfuerzo de colaboración entre este centro del estado y la empresa privada, se lograría el apoyo y la promoción tanto de producciones panameñas como aquellas realizadas entre Panamá y uno o más países. Lo mismo que la promoción del territorio panameño como escenario de filmaciones de películas extranjeras. Panamá podría atraer este tipo de inversiones millonarias con la correspondiente inyección en la

economía nacional, y las compañías productoras contratarían personal local lo cual incrementaría el conocimiento y la experiencia en los distintos oficios del cine de profesionales panameños.

- **Cumplimiento de Acuerdos Internacionales.**

La actividad cinematográfica en Panamá también se fortalecerá si el país cumple con los compromisos adquiridos al suscribirse en convenios internacionales, tales como el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica y el Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano. Estos convenios internacionales darían acceso a fondos para capacitación, producción, distribución y otros aspectos de la actividad cinematográfica a los cineastas nacionales.

- **Creación de un Concurso Nacional de Guiones.**

El concurso cumpliría con el propósito de promover el talento nacional responsable de la creación y el desarrollo de historias panameñas para el cine y la televisión. Un concurso a nivel nacional contribuiría a la formación de guionistas panameños, lo cual, como hemos visto en esta investigación, es un aspecto fundamental para el desarrollo de una cinematografía de calidad.

- **Desarrollar programas de capacitación en guiones de cine.**

Los programas de capacitación en los distintos oficios y destrezas del cine, lo mismo que en el lenguaje audiovisual, se impartirían en escuelas, universidades y centros especializados, para formar una juventud con mayor capacidad de criterio ante los mensajes

audiovisuales provenientes de distintas latitudes que recibe a diario – esfuerzo que a la vez contribuirá a preparar a las nuevas generaciones de realizadores panameños.

Del mismo modo, en este punto también recomendamos fortalecer, ampliar y mejorar los programas existentes en materia de creación y desarrollo de guiones, así como producción de cine y apreciación cinematográfica, en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá.

- **Creación de la Filмотeca Panameña.**

Entidad a cargo de recuperar, restaurar y preservar el patrimonio audiovisual del país, que brinde al público acceso tanto al material filmico nacional como al internacional de todos los tiempos. Igualmente, establecer una política de distribución y exhibición de las producciones panameñas a través de las embajadas y en los circuitos comerciales y no comerciales.

- **Reactivación del Festival de Cine de Panamá.**

Evento artístico-cultural que siga los pasos del festival de cine organizado por el diplomático panameño Roberto Morgan en las décadas de los años sesenta y setenta. Un festival de cine motivaría la participación de cineastas panameños, con el consiguiente impulso a la cinematografía nacional y proyectaría una imagen favorable de la República de Panamá y de los panameños.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **LIBROS CONSULTADOS**

- AUILER, DAN 2001. *Hitchcock's Notebooks, an authorized and illustrated look inside the creative mind of Alfred Hitchcock*. Harper Entertainment, Nueva York, 567 págs.
- CARRIERE, JEAN-CLAUDE 1994. *The Secret Language of Film*. Pantheon Books, New York, 232 págs.
- CARTMELL, DEBORAH y WHELEHAN, IMELDA 1999. *Adaptations, from text to screen, screen to text*. Da Capo Press, Nueva York, 344 págs.
- COLE, HILLIS R. y HAAG, JUDITH H. 1990. *The Complete Guide to Standard Script Formats*, CMC Publishing, Los Angeles, 179 págs.
- COMPARATO, DOC 1996. *El guión: Arte y Técnica de Escribir para Cine y TV*. Granica editor, S.A., Buenos Aires, 248 págs.
- CHESHIRE, DAVID 1979. *Manual de Cinematografía*. H. Blume Ediciones, Madrid, 288 págs.
- DEL VASTO, CESAR y SOBERON, EDGAR 2003. *Breve historia del cine panameño*. Imprenta ARTICSA, Panamá, 120 págs.
- Di MAGGIO, MADELINE 1992. *Escribir para Televisión*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 344 págs.
- FELDMAN, SIMON 1974. *El Director de Cine*. Granica editor S.A., Buenos Aires, 191 págs.
- FIELD, SYD 1984. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing, Nueva York, 218 págs.
- GIMFERRER, PERE 1985. *Cine y Literatura*. Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 154 págs.

- GOLDMAN, WILLIAM 1983. *Adventures in the Screen Trade. A personal vision on Hollywood and screenplay writing.* Warner Books, Nueva York, 346 págs.
- HILLIARD, ROBERT L. 2000. *Guionismo.* International Thomson Editores, México, 466 págs.
- HORNA DOLANDE, JOAQUIN 1989. *El cine documental sobre el Canal de Panamá.* Tesis. Universidad de Panamá, Panamá, 154 págs.
- HOWARD, DAVID y MABLEY, EDWARD 1995. *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Technique and Elements of the Screenplay.* St. Martin's Press, Nueva York, 389 págs.
- HUSS, ROY y SILVERSTEIN, NORMAN 1986. *The Film Experience.* Dell Publishing Co., Nueva York, 172 págs.
- LAX, ERIC 1991. *Woody Allen, la biografía.* Ediciones B Primer Plano, Barcelona, 394 págs.
- LEDO, MARGARITA 2004. *Del Cine-Ojo a Dogma 95, Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental.* Editorial Paídos, Barcelona, 204 págs.
- MATRAZZO, DONNA 1989. *The Corporate Scriptwriting Manual.* Communicom Publishing Company, Portland, 207 págs.
- RUSO, EDUARDO 1998. *Diccionario de Cine.* Editorial Paídos, Buenos Aires, 467 págs.
- SADOUL, GEORGES 1972. *Historia del Cine Mundial: Desde los Orígenes Hasta Nuestros Días.* Siglo Veintiuno Editores, México, 830 págs.
- SEGER, LINDA 1987. *Como crear personajes inolvidables.* Editorial Paídos, Buenos Aires, 254 págs.
- TOLEDO, TERESA 1979. *Monografía del Cine Panameño (1972-977).* Departamento de Documentación de la Cinemateca de Cuba, La Habana, 48 págs.
- VANOYE, FRANCIS 2001. *Guiones Modelo y Modelos de Guión.* Bobbs-Merrill Educational Publishing, Indianapolis, 456 págs.
- WRIGHT, KATE 2004. *Screenwriting is Storytelling, creating an A-list screenplay that sells.* The Berkeley Publishing Group, Nueva York, 256 págs.

## ARTÍCULOS DE PRENSA

ARJONA, ESTHER (2004, 1 Agosto) “Los rumbos de la televisión”. Revista Mosaico, Diario La Prensa. pp. 6

MORALES, THALIA S (2004, 24 Junio) “El Tigre de la Candelaria en película”. Artículo del Diario La Prensa. pp. 8

SOUTER, JACKIE (2004, 19 Junio) “Victorio en pantalla chica”. Artículo del Diario La Prensa. pp. 12

## DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ARISTÓTELES, POÉTICA. Edición Electrónica de Universidad Arcis. Recuperado el 26 de junio de 2005.

[www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf)

BAIZ QUEVEDO, FRANK. Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guión cinematográfico. Recuperado el 20 de junio de 2005.

[www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/guion\\_teor%C3%ADa\\_practica\\_0072](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/guion_teor%C3%ADa_practica_0072)

CUCCA, ANTOINE. *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas, 1993. Recuperado el 21 de junio de 2005.

[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

FERRARI, LAURA. *Había una vez... esa necesidad de contar historias*. Recuperado el 22 de junio de 2005.

[www.palermo.edu.ar/facultades\\_escuelas/dyc/docentes/ferrari\\_laura.htm](http://www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/docentes/ferrari_laura.htm)

LAJOS, EGRI. Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guión cinematográfico]/ *Separata Encuadre* N° 27. Caracas, 1990. Recuperado el 31 de mayo de 2005.

[www.catedras.fsoc.uba.ar/angelieri/contenidos/teoriaguion1](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/angelieri/contenidos/teoriaguion1)

SWAIN, DWIGHT. *La ventana imposible*. Editorial Fundarte. Caracas. Recuperado el 31 de mayo de 2005.

[www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada](http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7084/mirada)

VALE, EUGENE. Técnicas del guión para cine y televisión. Recuperado el 13 de junio DE 2005.

[www-dev.puc.cl/fcom/p4\\_fcom/site/artic/20050517/pags/20050517183820.html](http://www-dev.puc.cl/fcom/p4_fcom/site/artic/20050517/pags/20050517183820.html)

### **ENTREVISTAS**

BARBA, VILMA. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 28 de agosto de 2004.

BENAIM, ABNÈR. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 31 de agosto de 2004.

CARRASQUILLA, JOAQUÍN. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 5 de junio de 2004.

CASTRO RÍOS, ENRIQUE. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 28 de julio de 2004.

CORONEL, JUAN PABLO. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 12 de junio de 2004.

MARTÍNEZ, ABY. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 22 de junio de 2004.

MARTÍNEZ, FERNANDO. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 5 de diciembre de 2004.

MORALES, RAMÓN. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 25 de noviembre de 2004.

ORTEGA-HEILBRON, PITUKA. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 5 de julio de 2005.

PINZÓN, AMARGIT. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 7 de noviembre de 2004.

VIDAL, DELFINA. Entrevista en la Ciudad de Panamá, el 6 de diciembre de 2004.

### **REFERENCIAS AUDIOVISUALES**

“MEMORIA ENLATADA... O QUE LATA NO TENER MEMORIA”. Documental sobre la historia del cine en Panamá; escrito y codirigido por Joaquín Horna Dolande, y presentado por primera vez en el Cine Universitario, en 1993, con motivo del 20º aniversario del Grupo Experimental de Cine Universitario de la Universidad de Panamá. Duración: 20 minutos; color; grabado en formato Betacam (vídeo profesional).

# **SECCIÓN DE ANEXOS**

## ANEXO 1

### LEY 151 DE 1994

(julio 15)

Diario Oficial No. 41.450., de 19 de Julio de 1994

Por medio de la cual se aprueba el "Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano", hecho en Caracas, el 11 de noviembre de 1989.

EL CONGRESO DE COLOMBIA,

Visto el texto del "Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano", hecho en Caracas, el 11 de noviembre de 1989.

#### "ACUERDO PARA LA CREACIÓN DEL MERCADO COMUN CINEMATOGRAFICO LATINOAMERICANO

Los Estados signatarios del presente Acuerdo, Miembros del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana;

Conscientes de que la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad;

Convencidos de la necesidad de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región y de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente;

Con el propósito de contribuir a un efectivo desarrollo de la comunidad cinematográfica de los Estados Miembros,

#### **Han acordado lo siguiente:**

ARTÍCULO 1. El Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano tendrá por objeto implantar un sistema multilateral de participación de espacios de exhibición para las obras cinematográficas certificadas como nacionales por los Estados signatarios del presente Acuerdo, con la finalidad de ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y de proteger los vínculos de unidad cultural entre los pueblos de Ibero América y el Caribe.

ARTÍCULO 2. A los fines del presente Acuerdo se considera obra cinematográfica aquella de carácter audiovisual regida, producida y difundida por cualquier sistema o tecnología.

ARTÍCULO 3. Las Partes procurarán introducir en su ordenamiento jurídico interno disposiciones que garanticen el cumplimiento de lo establecido en el presente Acuerdo.

ARTÍCULO 4o. Cada Estado miembro del presente Acuerdo tendrá derecho a una participación anual de cuatro (4) obras cinematográficas nacionales de duración no inferior

a los setenta (70) minutos que concurrirán en el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, las cuales podrán variar de un país a otro. Previa revisión del funcionamiento del Acuerdo por los Estados Miembros, dicha participación podrá ser ampliada de común acuerdo entre sus miembros. Lo anterior no contraviene la posibilidad de que entre los Estados Miembros puedan suscribirse convenios bilaterales por participaciones mayores a las estipuladas en el presente Acuerdo.

ARTÍCULO 5. Las autoridades de cinematografía de cada país productor, podrán establecer mecanismos para la concurrencia de sus obras cinematográficas en el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano.

ARTÍCULO 6. En caso de selección previa por la Autoridad Cinematográfica del país productor, el país exhibidor podrá solicitar cambios en la lista de obras cinematográficas seleccionadas.

ARTÍCULO 7. La autoridad cinematográfica de cada país exhibidor, notificará anualmente a la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) la lista de las obras cinematográficas de los países productores a las cuales se les han otorgado los beneficios de las obras cinematográficas nacionales.

ARTÍCULO 8. Queda entendido que las obras cinematográficas participantes del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, serán consideradas en cada Estado Miembro como nacionales a los efectos de su distribución y exhibición por cualquier medio y, en consecuencia, gozarán de los mayores beneficios y de todos los derechos en lo que se refiere a espacios de exhibición, cuotas de pantalla, cuotas de exhibición, cuotas de distribución y demás prerrogativas que le confieran las leyes nacionales de cada Estado Miembro salvo incentivos concedidos por los gobiernos a las películas nacionales.

ARTÍCULO 9. El presente Acuerdo estará sujeto a ratificación. Entrará en vigor cuando por lo menos tres (3) de los Estados signatarios hayan depositado ante la Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) el Instrumento de Ratificación.

ARTÍCULO 10. El presente Acuerdo quedará abierto a la adhesión de los Estados Iberoamericanos que sean Partes del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana. La adhesión se efectuará mediante el depósito del Instrumento respectivo ante la SECI.

ARTÍCULO 11. Cualquiera de las Partes podrá en cualquier momento denunciar el presente Acuerdo mediante notificación escrita dirigida a la SECI. La denuncia surtirá efecto para la parte interesada un (1) año después de la fecha en que la notificación haya sido recibida por la SECI.

ARTÍCULO 12. Las dudas o controversias que pudieran surgir en la interpretación o ejecución del presente Acuerdo entre dos o más países, serán resueltas en el ámbito de la SECI.

En fe de lo cual, los abajo firmantes, debidamente autorizados para ello, suscriben el presente Acuerdo. Hecho en Caracas, a los once días del mes de noviembre de mil novecientos ochenta y nueve.

Por la República Argentina,  
OCTAVIO GETINO.  
Director del Instituto Nacional de Cinematografía.

Por la República de Cuba,  
JULIO GARCÍA ESPINOZA.  
Presidente del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica.

Por la República del Ecuador  
FRANCISCO HUERTA MONTALVO.  
Embajador Extraordinario y Plenipotenciario.

Por los Estados Unidos Mexicanos,  
ALEJANDRO SOBARZO LOAIZA.  
Embajador Extraordinario y Plenipotenciario

Por la República de Nicaragua,  
ORLANDO CASTILLO ESTRADA.  
Director General del Instituto Nicaragüense de Cine (Incine).

Por la República de Panamá,  
FERNANDO MARTÍNEZ.  
Director del Departamento de Cine de la Universidad de Panamá.

Por la República del Perú,  
ELVIRA DE LA FUENTE DE BESACCIA.  
Directora de Comunicación Social del Instituto Nacional de Comunicación Social.  
Por la República de Venezuela,

IMELDA CISNEROS.  
Encargada del Ministerio de Fomento.

Por la República Dominicana,  
PABLO GUIDICELLI VELÁSQUEZ.  
Embajador Extraordinario y Plenipotenciario.

Por la República Federativa del Brasil,  
RENATO PRADO GUIMARAES.  
Embajador Extraordinario y Plenipotenciario".



## ANEXO 2

*(Guión escrito por Joaquín Horna Dolande, para la película de ficción de 50 minutos de duración que fue presentada en horario nocturno preferencial en Telemetro-Canal 13, en 1996, seguido de un panel de especialistas que debatieron el tema de la drogadicción.)*

### "CAIDA LIBRE"

FUNDIDO A:

MONTAJE DE FLORES -- SECUENCIA DE TITULOS

Flores hermosas, llenas de color y vida, adornan los créditos. A medida que avanzan los nombres, las flores se marchitan poco a poco.

1 INT. HABITACION -- DIA -- ACERCAMIENTO -- FLORES MARCHITAS

casi fósiles, olvidadas sobre la mesa de café de una habitación. Al fondo vemos una mano DESENFOCADA. Se escucha el AUDIO de un programa de Tres Patines. También se escuchan INHALACIONES fuertes. La mano se ENFOCA y la vemos echar hierba en un papel.

ANGULO MAS ABIERTO -- PEDRO, ROBERTO, JAIME Y JUANA

adolescentes bien vestidos, están sentados alrededor de la mesa de café sobre la cual vemos una página de periódico llena de marihuana, papeles para liar y botellas llenas y vacías de cerveza y vino. Al su lado reposa una guitarra. Al frente está el televisor. Varias velas alumbran la habitación.

Roberto, sentado en el sofá, prepara un cigarrillo de la hierba. A su lado están Jaime y Juana, los "hippies" del grupo, abrazados en el piso, fumando y viendo la televisión. Pedro, sentado en una silla, también mira la televisión.

ACERCAMIENTO -- PANTALLA

donde vemos parte del programa.

ANGULO ABIERTO -- JUANA

se pone de pie, baja todo el volumen del televisor y le da la guitarra a Jaime.

JUANA

(a Jaime)

Toca algo que me llegue al alma.

Jaime termina su cigarrillo y empieza a tocar "Nowhere Man". Juana comienza a cantar. Pedro disfruta la canción. Roberto, en cambio, no le presta atención mientras prende y fuma como un loco.

PEDRO

No sabía que cantaras tan bien, Juanita.

La muchacha le sonríe.

FAVORECIENDO A ROBERTO

inhala con exageración y hace como si le gustara la canción.

ACERCAMIENTO -- PEDRO

contempla al amigo con curiosidad.

PEDRO (V.O.)

Nos volvíamos hombres y todavía fumábamos la hierba. Nos estábamos matando y ninguno parecía darse cuenta. Nadie nos obligaba. Solos, con nuestros propios pies, nos internábamos en la cueva del lobo... de donde muchos nunca volverían a salir.

ANGULO ABIERTO -- JAIME

le reclama a Roberto.

JAIME

Hey, Roberto, córreselo a Pedro.

Roberto se lo pasa a Pedro. Fuma.

JAIME

(a Pedro)

A qué hora vienen tus viejos?

ROBERTO

No sé...

Pedro saca un desodorante ambiental de debajo del sofá y lo dispara.

ROBERTO

(continúa)

... ni me importa.

Todos ríen.

ROBERTO  
(a Pedro)  
Córrelo, Pedrito.

ACERCAMIENTO -- PEDRO

inhala nuevamente y lo devuelve. MOVERSE con el pito hasta Roberto, quien lo toma y aspira como si su vida dependiera de ello.

PEDRO (V.O.)  
Nuestro hábito nos separaba del resto de la sociedad.  
Pero a nosotros nos daba lo mismo, porque también la rechazábamos.

ANGULO ABIERTO -- JAIME

reclama el pito y Roberto se lo pasa.

JAIME  
Pasa acá, tú siempre te alagartas.

Juana se levanta y sube el volumen del televisor.

JUANA  
Algo pasó.

ACERCAMIENTO -- TELEVISOR

donde "Boletín de Última Hora" llena la pantalla. Se ESCUCHA la SEÑAL para llamar la atención. La señal termina y comienzan las escenas de la caída de Saigón. Un NARRADOR informa.

NARRADOR  
Esta mañana, la capital de Vietnam del Sur cayó en manos de los guerrilleros del Frente Nacional de Liberación y de las tropas de Vietnam del Norte. La caída de Saigón significa el final de la guerra y reunificación del país...

JUANA (O.S.)  
Al fin se acabó esa estúpida guerra.

FAVORECIENDO A PEDRO  
levanta una botella de cerveza y se la lleva a la boca.

PEDRO  
Brindemos por eso.

OTRO ANGULO

Cuando ve que está vacía busca en otras y, al no encontrar nada, comienza a liar un cigarrillo.

ANGULO MAS ABIERTO

Mientras Pedro prepara el cigarrillo, los demás ven la televisión.

NARRADOR (O.S.)

La rendición incondicional de Saigón pone fin a una cruel guerra de treinta años. El desastre de Saigón fue causado tanto por la retirada de las tropas estadounidenses, en 1973, como por el fracaso posterior del gobierno sudvietnamita para llevar adelante el conflicto.

ACERCAMIENTO -- PEDRO

algo afectado por la droga.

PEDRO

¿Hey, qué podemos hacer ahora?

Nadie responde. Pedro prende el pito e inhala fuerte.

ACERCAMIENTO -- PANTALLA

pasan escenas de la guerra.

ROBERTO (O.S.)

(exagerando)

Perdieron los gringos.

JUANA (O.S.)

Tanta vidas echadas a la basura.

INTERCORTES de Pedro fumando y escenas de la guerra.

ACERCAMIENTO -- PEDRO

muy pálido, como si se fuera a desmayar.

OTRO ANGULO -- PEDRO

vomita. Los amigos se ponen de pie, burlándose del compañero enfermo. Pedro también se pone de pie y, dando tumbos, se dirige al baño.

ROBERTO

Coño, Pedro, ahora quien va limpiar esto.

PEDRO

(a Roberto)

Disculpa, no me siento bien.

JAIME

Para eso fumas, para quedar como un lipidioso.

1A INT. BAÑO -- EL MISMO

Pedro se lava la cara en el lavamanos y se mira largamente en el espejo.

FUNDIDO A:

2 INT. AUTO DE PEDRO -- DIA -- VEINTE AÑOS DESPUES

ACERCAMIENTO

Pedro se revisa la nariz en el espejo retrovisor y se limpia rastros de polvo blanco.

2A EXT. ESTACIONAMIENTO DEL TEATRO - EL MISMO

Pedro baja del auto y se encamina hacia el teatro; regresa para poner el pestillo a la puerta y vuelve a alejarse.

PEDRO (V.O)

Veinte años más tarde, tampoco sabíamos hacia dónde íbamos, pero intentábamos pasarla bien mientras lo descubríamos.

MOVERSE con Pedro hasta la puerta del teatro.

PEDRO (V.O.)

La hierba era algo del pasado. Ahora la moda era el voltio, placer instantáneo. Al principio era un droga muy cara. Pero después de la invasión se puso tan barata y fácil de conseguir, que todo el mundo podía usarla. Y muchos lo hacían.

3 INT. TEATRO - EL MISMO

En el escenario, ACTORES INFANTILES ensayan una escena de "LA PIEL DE NUESTROS DIENTES", de Thornton Wilder. Es el ensayo final, con vestuario y maquillaje. El DIRECTOR y su ASISTENTE observan. Una de las actrices, Elenita, la hija de Pedro, interpreta a la Sra. Antrobo. Ella y el Sr. Antrobo están sentados en un sillón. El Sr. Antrobo sostiene un libro. Al fondo desfila un actor, portando un cartel con el número romano 9.

SEÑOR ANTROBO

(buscando en el libro)

A las nueve de la noche solía leer a Spinoza. A ver, dónde está...

(encuentra el pasaje, lee)

Cuando al fin la experiencia me enseñó...

ACTOR 9

Cuando al fin la experiencia me enseñó que las vivencias comunes de la vida eran vanas e inútiles, comprendí que todas las cosas que deseaba y temía no...

3A INT. VESTIBULO DEL TEATRO -- EL MISMO

Pedro atraviesa el vestíbulo.

ACTOR 9 (V.O.)

(continúa)

...eran ni buenas ni malas en si mismas, salvo en la medida como me podían afectar la mente.

## 3B INT. TEATRO EL MISMO

El Actor 9 termina y entra el Actor 10

ACTOR 9

Entonces me propuse averiguar si  
existía algo verdaderamente bueno  
que comunicarle a los hombres.

ACTOR 10

¿Dime entonces, buena conciencia, cómo  
puede un hombre escoger al gobernante  
que le ha de gobernar? ¿No escogerá...

Pedro entra a la sala y casi cae cuando tropieza con un escalón, interrumpiendo al Actor 10 y llamando la atención del Director. Pedro MASCULLA una disculpa y se sienta en una fila trasera. La escena continúa.

ACTOR 10

¿No escogerá a un hombre que primero ha  
sabido establecer orden en sí mismo,  
comprendiendo que cualquier decisión surgida  
del odio, el orgullo o la vanidad puede  
multiplicarse por miles cuando afecta al  
resto de los ciudadanos?

El Actor 10 termina y entra el Actor 11.

ACTOR 11

Ese buen estado de la mente cuando nos  
sentimos llenos de una energía que  
parece divina. Esa energía sumamente  
placentera que a veces experimentamos los  
mortales, siempre...

Pedro, visiblemente intranquilo, se levanta y le grita a Elenita, interrumpiendo nuevamente el ensayo. Todos le miran con reproche. Elenita está muy apenada.

PEDRO

(interrumpe)

Elena, te espero en el carro.

## 4 INT. VESTIBULO DEL TEATRO - EL MISMO

Pedro verifica que no hay nadie antes de sacar un frasco pequeño lleno de polvo blanco.

ACTOR 11 (V.O.)

Esa energía sumamente placentera que  
a veces experimentamos los mortales,  
siempre la poseen las personas que siguen  
el camino de Dios.

## 5 INT. CUARTO DE MAQUILLAJE - MINUTOS DESPUES

Elenita y los otros actores se quitan el maquillaje frente al espejo.

ACTOR 10

(a Elenita, reclamando)

Tu papá me hizo perder la concentración.

ELENITA

No exageres.

ACTOR 9

(a Elenita)

No exagera. A todos nos enredó.

ELENITA

No se, tal vez no se sentía bien.

ACTOR 10

Lo que pasa es que tu papá es muy raro.

Dice mi papá que es porque anda en drogas.

Elenita lo empuja, visiblemente alterada.

ELENITA

(muy perturbada)

¡Cállate, estúpido! Como te atreves a  
decir eso. Eres un mentiroso.

ACTOR 10

No es mentira. Si quieres pregúntale a  
ellos.

Los otros niños asienten. Elenita sale sin terminar de quitarse el maquillaje.



## 6 EXT. ESTACIONAMIENTO DEL TEATRO - ANOCHECE

Pedro espera en el auto. Elenita se aproxima y entra.

## 7 INT. AUTO - EL MISMO

Sin mirarla, Pedro arranca e intenta comenzar una conversación. Elenita está visiblemente perturbada.

PEDRO

Sabes, Thornton Wilder es uno de  
mis autores preferidos.

Pedro la mira e intenta quitarle el maquillaje con su pañuelo. La niña lo rechaza con brusquedad.

PEDRO

Que pasó, acaso hoy es Halloween.  
(sorprendido)  
¿Y a ti que bicho te pico?

## 8 INT. COMEDOR - MEDIA HORA DESPUES - ACERCAMIENTO - ELENA

la esposa de Pedro, repite la pregunta durante la cena. Elenita mira su plato sin probar bocado. También está PEDRITO, el hijo mayor, a quien parece no importarle lo que le sucede a la hermana. Pedro toma un trago en lugar de comer; el hombre insiste para que la niña confiese.

ELENA

Se puede saber qué te pasa.

PEDRO

Habla, Elenita. Como vamos a saber qué  
te ocurre si no nos dices nada.

(pausa)

El gato te comió la lengua.

ELENA

No te quedes callada. Te sucedió algo en  
el ensayo.

PEDRO

Apuesto a que el director te regañó porque no  
sabías te sabías tus líneas.

Limpia-vidrios y se asusta cuando descubre su rostro en el del mendigo.

ACERCAMIENTO -- PEDRO LIMPIA-VIDRIOS

Pedro mira a sus hijos, pero estos no parecen darse cuenta. Cambia la luz y Pedro acelera, asustado, casi arrollando al Limpia-vidrios.

11B INT. DE REGRESO A LA HABITACION -- FAVORECIENDO A PEDRO

escucha las quejas de su esposa.

ELENA

Si sigues así vas a terminar en la calle,  
como un pordiosero... O peor aún, loco  
en el Matías Hernández o en la Modelo.

(pausa)

¿Qué clase de ejemplo le estás dando a tus hijos?

12 INT. BAÑO - OTRA NOCHE

Pedro prepara unas líneas de cocaína sobre el lavamanos. Pedrito entra y lo descubre. Pedro intenta cubrir la droga. El hijo lo mira, visiblemente afectado, como quien descubre que su ídolo es de barro, y sale.

12A INT. DE REGRESO A LA HABITACION -- FAVORECIENDO A PEDRO  
DESENFOCADO

Entra en foco cuando Elena termina la primera frase.

ELENA

Acaso quieres que Pedro y Elenita  
se vuelvan como tu.

(pausa)

Ni tu mismo quieres que ellos se  
parezcan a ti.

ACERCAMIENTO -- PEDRO

herido, pero también intranquilo por los efectos de la droga.

ELENA (O.S.)

¿Crees que eso es normal?

ACERCAMIENTO ← ROSARIO

madre de Pedro, una mujer madura y elegante, suplica.

ROSARIO

Tu estás enfermo, hijo. Necesitas ayuda. Reconócelo.

FAVORECIENDO A PEDRO

se voltea, asustado, cuando escucha la voz de la madre.

ELENA

Sólo así podrás salir de ese hueco.

Pedro se sienta. Elena se sienta a su lado, intentando ser compasiva.

PEDRO

Yo no tengo nada, Elena. Es sólo un hábito que puedo controlar... una diversión.

(pausa)

Todo el mundo lo hace para relajarse, para pasar un buen rato. El hombre siempre ha buscado un escape.

ELENA

Eso no es así y tu lo sabes. Solo los cobardes escapan, los demás intentamos vivir la vida tal y como es.

Pedro se burla de las últimas palabras de Elena. La mujer le abofetea. Pedro va a contestarle, pero se contiene y sale.

PEDRO

(mofándose)

Los demás intentamos vivir la vida tal y...

ELENA

Estúpido. Ya no te puedo ni ver.

14 INT. SALA - ESA NOCHE

Elenita y Pedrito escuchan al padre TIRAR la puerta.

PEDRO (O.S.)

Y yo ya no puedo aguantar todas tus  
pendejadas. Tu sabías muy bien como  
era yo cuando nos casamos.

15 INT. AUTO - ESA NOCHE

Pedro entra, inhala cocaína, ARRANCA, PRENDE la radio y se va. La MUSICA  
acompaña las escenas siguientes.

16 EXT. EDIFICIO DE ROBERTO - MINUTOS DESPUES

Roberto entra al auto de Pedro. El auto se va.

16A EXT. CALLE - MINUTOS DESPUES

Pedro y Roberto recogen a DOS PROSTITUTAS en la calle.

17 INT. CANTINA - HORAS DESPUES

Pedro y Roberto, ebrios, se divierten con las prostitutas. Termina la música.

FUNDIDO A:

18 INT. HABITACION - A LA MAÑANA SIGUIENTE

Rosario le echa un cubo de agua a Pedro para despertarlo. El agua hace poco efecto  
sobre el hombre en estado comatoso, que se ve fuera de lugar en la cama pequeña y  
la habitación de decorado juvenil. Pedro comienza a reaccionar cuando escucha a  
su madre. Asustado, se frota los ojos.

ROSARIO

Despierta, que tienes que ir a la escuela.  
Si tu padre te ve así te mata. Te van a  
expulsar.

Los abre nuevamente y, aliviado, reconoce a Elena. El hombre brinca como un  
endemoniado y se mete en el baño.

ELENA

Te van a botar. Para eso chupas... para eso te drogas. Estas enfermo. Cuándo lo vas a reconocer.

20 INT. EN LA DUCHA - EL MISMO

Pedro mete la cabeza en la regadera. Los chorros de agua fría no hacen mucho para revivirlo.

ROSARIO (V.O.)

Estas enfermo Pedro. Necesitas ayuda. Ya yo no puedo más.

21 INT. VESTIBULO - MINUTOS DESPUES

Pedro casi tropieza con una VECINA que espera el elevador.

VECINA

¿Qué pasa vecino, lo andan correteando?

PEDRO

(gruñendo)

Disculpe, Corina.

Llega el elevador y entran.

22 INT. ELEVADOR - EL MISMO

La vecina no disimula su desagrado por el aliento alcohólico de Pedro y mira fijamente sus ojos ensangrentados.

VECINA

Jo. Estás prendió mi'jo. Y ese tufo, yácala. Yo tu me regreso a la cama y me tomo una sopita bien calentita.

Pedro la mira con odio y se pone unos lentes oscuros. Se abre la puerta y sale disparado.

## 23 INT. OFICINA DE CONTADORES - MEDIA HORA DESPUES

Un GRUPO DE CONTADORES trabaja. Pedro entra sin saludar. Todos interrumpen la faena y lo siguen con la mirada hasta que entra a su despacho.

## 23A INT. DESPACHO DE PEDRO - EL MISMO

Pedro se sienta detrás de su escritorio y se quita los lentes. Al escuchar la burla del compañero cierra los ojos impotente, pero con rabia.

COMPAÑERO (V.O.)

¿A qué hora dicen que van a hacer  
los exámenes de orina?

SUENA el teléfono. Pedro se sobresalta. Lo toma y se esfuerza para responder con su mejor voz. Asiente. Se pone los lentes y sale.

PEDRO

Ok.

## 23B INT. OFICINA DE CONTADORES - EL MISMO

Pedro pasa y los empleados lo siguen con la mirada. Algunos hacen señas presagiando algo terrible.

## 24 INT. ANTESALA DEL DESPACHO DEL JEFE - DIA

Pedro entra y ROSA, una secretaria, le indica que pase.

ROSA

Te arrancaste y no me invitaste.

PEDRO

Un arranquito con Roberto. Algo leve, tu sabes.

ROSA

Leve. Nada más mírate la cara.

(coqueta)

¿No te quedo algo?

PEDRO

Más tarde, cariño.

(señala la puerta)

¿Cómo está el viejo?

ROSA

Creo que de ésta no te salvas.  
(le agarra la mano)  
No me vayas a chifear.

25 INT. DESPACHO DEL JEFE - FAVORECIENDO A PABLO MENDEZ

un hombre mayor, elegante, que conversa exaltado por teléfono cuando Pedro entra; le indica que tome asiento.

MENDEZ

Mira Juancho, yo no voy a dejar que ese chiquillo se burle de nosotros. Fuimos nosotros los que sacamos el partido a la calle cuando todos temblaban ante los militares. Dónde estaba ese pela'o entonces? Yo te voy a decir adonde: en el recreo jugando bolsita...

(una pausa)

Bueno, tu encárgate de preparar la convención. Yo me voy a reunir con mi gente para asegurar que todo salga bien.

Méndez cuelga el teléfono, se pone sus anteojos y prende un cigarrillo. Toca sus anteojos con el dedo indicando a Pedro que se quite los suyos. Cuando Pedro obedece, hace un gesto de desagrado y le indica que se los vuelva a poner. Entonces aconseja a Pedro, suavemente, como quien habla con un garrote en la mano. Pedro escucha y asiente.

MENDEZ

Tu padre y yo éramos como hermanos. Crecimos juntos en San Felipe; ahí nos hicimos hombres. También ingresamos juntos al partido, y con el tiempo nos convertimos en dirigentes.  
(una pausa)

Tu padre era un gran hombre, brillante. Tenía una inteligencia superior.

INSERTAR -- UNA PELEA EN SOMBRAS

terrible, desgarradora, entre el padre y la madre de Pedro. El hombre, ebrio, le pega a la mujer. La agarra por los cabellos y la tira al piso. La mujer LLORA.

VOZ DEL PADRE

Nunca más vuelvas a hablarme así  
delante de mis amigos. Yo tomo lo que  
me da la gana y como me da la gana.

DE REGRESO A LA ESCENA

MENDEZ

Mientras yo me dedicaba a los negocios, el cultivaba su intelecto, su espíritu. Llegó a desarrollar una sabiduría muy especial sobre las relaciones humanas.

(una pausa)

Su único defecto era que no controlaba los tragos; pero nadie es perfecto...

Méndez se pone de pie, amenazante.

MENDEZ

(continúa)

Te digo todo esto porque es la última vez que te perdono.

(pausa)

Tenía la esperanza de que hubieras heredado algo de su carisma. Pero tu no creces.

(pausa)

Tienes una bonita familia y sigues haciendo cosas de chiquillo.... Emborrachándote con malandrines y andando con mujerzuelas.

Pedro no responde. Méndez le indica que se retire. Al llegar a la puerta se voltea cuando Méndez lo llama.

MENDEZ

Si vuelves a llegar así date por despedido. Creo que hasta tu padre hubiera hecho lo mismo.

25A EXT. CALLE - ESA TARDE

Pedro se estaciona en la acera y le hace señas a LOCO-LOCO, un vendedor de cocaína.

PEDRO

Qué so-pá, Loco-Locho.

LOCO-LOCO

Qué es lo que es, Pedrón.



PEDRO

Tienes algo por ahí.

LOCO-LOCO

Tengo un material bien bueno.

PEDRO

Pasa un veinte.

LOCO-LOCO

Va pa'lla.

Loco-Loco desaparece en un callejón. Pedro mira para todos lados.

Loco-Loco regresa y le entrega la droga a Pedro. Pedro paga.

LOCO-LOCO

Ten cuidado, Pedrón, que ésta es igual a la que mató a Elvis Presley.

Pedro se va y enciende la radio. La.MUSICA acompaña el

## 26 MONTAJE

- A) Semáforo con luz roja.
- B) Pedro mira la droga en un sobre.
- C) Semáforo cambia a verde.
- D) Pedro compra una botella de tequila y muchas cervezas.
- E) Pedro estaciona frente al apartamento de Roberto.
- F) Roberto abre la puerta y abraza al amigo.
- G) Roberto y Pedro toman tequila con limón y sal.
- H) En la oscuridad, vemos las siluetas de Roberto y Pedro usar la droga.

## 27 INT. APARTAMENTO DE ROBERTO - NOCHE

Pedro y Roberto, visiblemente intoxicados, toman cerveza y escuchan la radio. De repente Pedro recuerda algo.

PEDRO

Coño, hoy se estrena la obra de Elenita. Vamos.

ROBERTO

Que va.

PEDRO

Qué pasó. Me tienes que acompañar.

ROBERTO

Qué va brother, yo así no voy a ninguna obra.

PEDRO

Tienes que venir.

(le enseña el sobre)

Acuérdate que yo pague esto.

Pedro toma el sobre y sale. Roberto va tras él.

ROBERTO

¿Cómo dijiste que se llamaba la obra?

## 27A EXT. TEATRO - ESA NOCHE - ANGULO ABIERTO

Pedro y Roberto se estacionan mal, usan la droga, bajan y se dirigen al teatro.

En la entrada se tropiezan con Juana, la amiga de la adolescencia a quien tenían muchos años de no ver. Primero se saludan afectuosamente, pero el encuentro se torna desagradable cuando la mujer nota el estado de sus viejos amigos.

ROBERTO

No puedo creer lo que estoy viendo.

PEDRO

Que bien te ves, Juanita.

JUANA

Gracias...

(se da cuenta)

...hace tanto tiempo...

PEDRO

Pensé que habías muerto. Como andabas tan mal desde que escapaste de tu casa con ese novio... como se llamaba... el peludo...

JUANA

Jaime... murió... Estrelló su auto cuando practicaba su deporte favorito.

PEDRO

Qué?

JUANA

Emborracharse y usar cocaína.

Juana le indica a Pedro que se limpie la nariz.

JUANA

(continúa)

Por lo visto tu vas por el mismo camino.

PEDRO

Je, Je. Sólo un poco... para pasar el rato.

Quieres un huequito?

JAIME

Yo ya lo dejé.

ROBERTO

Dejé de qué. ¿Ya no te acuerdas cuando andabas por la calle mendigando para comprar la piedra?

JUANA

Tienes razón. Pero en N.A. aprendí a vivir con ese recuerdo. También aprendí a vivir un día a la vez. Si yo pude salir de ese hueco ustedes también pueden hacerlo.

Pedro y Roberto se burlan de la mujer.

PEDRO

No sé qué me hablas... no soy como tu. Me tengo que ir... mi hija está adentro...

Pedro se dispone a entra. Juana lo detiene.

JUANA

No puedes entrar así... espera un rato... vamos a tomar un café. Tenemos tanto de que hablar.

En ese momento, Roberto intenta abrazar a Juana. La mujer se defiende.

ROBERTO

Por qué no me invitas a mi, yo sí me quiero ir contigo.

JUANA

Tu no necesitas un grupo, sino un siquiatra.  
¡Suéltame!

Juana empuja a Roberto y Pedro aprovecha para entrar. La mujer intenta detenerlo.

27B INT. VESTIBULO DEL TEATRO - EL MISMO

Las DOS SEÑORAS que cuidan la entrada están de espaldas viendo la función y cuando Pedro entra no pueden detenerlo. Pero si logran detener a Roberto que viene detrás.

28 INT. TEATRO - EL MISMO

El ANUNCIADOR y el Sr. y la Sra. Antrobo intrepentan una escena. El Anunciador viste un sombrero de paja y traje blanco. El Sr. y la Sra. Antrobo, vestidos de gala, están sentados en dos sillas; él porta la banda tricolor y un sombrero de logia masónica.

ANUNCIADOR

¡Damas y caballeros! ¡Les presento  
al Presidente Antrobo!

El Sr. Antrobo se levanta y va al podium.  
La sala está llena de PADRES DE FAMILIA Y AMISTADES de los jóvenes actores. Al fondo entra Pedro.

SR. ANTROBO

Amigos, hemos recorrido un largo camino.

Pedro reconoce a Elena y Pedrito y se dirige a esa fila. Pedro entra a tropezones y empuja a un ESPECTADOR en la fila delantera. El Espectador se voltea; Pedro no se excusa.

SR. ANTROBO (O.S.)

Durante esta semana de festejos tal vez no sea apropiado recordar las dificultades que hemos atravesado. El dinosaurio se ha extinguido --

Se ESCUCHAN aplausos.

SR. ANTROBO

(continúa)

-- la gran helada se acaba; y estamos combatiendo el frío con todos los medios que tenemos a nuestro alcance.

La Sra. Antrobo estornuda, se ríe graciosamente, y MURMURA una excusa.

SR. ANTROBO

Ayer le rendimos tributo a todos los amigos y familiares que ya no están con nosotros, a causa del frío, los terremotos, las plagas y... y...

(tose)

...las diferencias de opinión.

PEDRO

Los desaparecieron...

Pedro se ríe alto y llama la atención. Los actores y el público lo miran. ALGUNOS le piden que se calle. El Espectador se voltea y lo mira. Pedro se hace el desentendido. Elena y Pedrito no saben donde meterse. Elenita mira al padre como si no lo reconociera.

SR. ANDROBO

Como el señor obispo dijo tan hábilmente ... eh.... tan hábilmente...

SRA. ANTROBO

(susurra)

Muertos, pero no olvidados.

SR. ANTROBO

Ya se han ido, pero no los hemos olvidados. Creo que puedo profetizar con total... eh... con total...

SRA. ANTROBO

Confianza.

SR. ANTROBO

Gracias, querida -- Con total desconfianza que una nueva vida está por comenzar.

(pausa)

El lema del período que ahora termina era: Trabajo. Y el lema del nuevo período es, pues, mucho más trabajo.

Pedro se burla. El Espectador se voltea y le pide que se calle.

PEDRO

Eso, mucho trabajo.

ESPECTADOR

Estas molestando. Por favor.

Pedro mira a Roberto que está apoyado en la pared trasera muerto de la risa. Roberto le hace señas para marcharse. Elenita mira al padre y continúa la escena.

SRA. ANTROBO

(mirando a Pedro)

Jorge, siéntate.

SRA. ANTROBO

Antes de terminar, quiero contestar las acusaciones injustas y maliciosas lanzadas contra mí durante la pasada campaña electoral.

Pedro se burla nuevamente. El Espectador se voltea y lo amenaza.

PEDRO

Igualito que en Panamá.

ESPECTADOR

Vuelves a abrir la boca y te saco del teatro.

El Espectador se voltea. Pedro le golpea la cabeza. La reacción del Espectador es muy rápida: gira, le mete un puñetazo a Pedro en la nariz, lo agarra fuerte por el cabello y lo saca de la sala. La función se interrumpe. El público COMENTA asombrado. Los actores miran incrédulos.

Elena y Pedrito simulan no conocer a Pedro.

## 29 EXT. ESTACIONAMIENTO DEL TEATRO - NOCHE

El Espectador derriba a Pedro y regresa dentro.

ESPECTADOR

Por tu bien no se te ocurra volver a entrar.

Pedro se sienta, empezando a comprender la gravedad de lo sucedido. Roberto se acerca.

ROBERTO  
Que mal has quedado, compadre.

Pedro lo mira. Está a punto de llorar, pero no dice nada. Roberto saca un arma.

ROBERTO  
Si hubieras tenido a Pepita, ese  
tipo no se hubiera lucido contigo.

Roberto le pone el arma en la frente a Pedro, quien está tan mal que no reacciona ante el peligro.

ROBERTO  
Se la hubieras puesto en la frente para  
que se ensuciara los calzoncillos.

Pedro ve el arma y cierra los ojos.

ROBERTO  
(acciona el percutor)  
Por esta miserable pistola yo te pongo ante mis pies.

Roberto dispara.

INSERTAR -- PEDRO

cae y un hilillo de sangre empieza a salir de un hueco en la frente.

DE REGRESO A LA ESCENA

Roberto ríe como un demente. Pedro le arrebató el arma vacía y le derriba. Salta sobre él, le apunta a la cara y dispara varias veces.

Un POLICIA ve lo que sucede y llama por radio.

ROBERTO  
(muy asustado)  
Cálmate que no tenía balas.

PEDRO  
Eres un desgraciado... y si hubiera tenido...  
(dispara más veces)  
si hubiera tenido, dime, si hubiera tenido.

ROBERTO  
Yo sólo quería ayudarte.

PEDRO

Ayudarme. Tu estás loco... siempre has estado loco.

PEDRO

(pausa, para si mismo)

Todos estamos locos.

Pedro se pone el arma al cinto. A su espalda, llega una patrulla, se bajan tres patrulleros, sacan sus armas y se aproximan junto con el policía. Cuando Roberto los ve sale corriendo. Pedro se voltea. Uno de los patrulleros corre tras Roberto.

POLICIA

Alto ahí.

PATRULLERO 1

(a Pedro)

No se mueva.

PEDRO

Tranquilo, oficial, aquí no ha pasado nada.

PATRULLERO 2

Levante las manos.

PEDRO

No estábamos peleando, sólo era relajó.

PATRULLERO 1

Usted tiene un arma. Levante las manos.

Pedro saca el arma para mostrar que está vacía; pero los Patrulleros lo encañonan, a punto de disparar. Pedro suelta el arma -- muy asustado.

PEDRO

Hey, cálmense, no disparen.

El arma está vacía. Era solo un juego.

Los policías lo someten y comienzan a revisarlo.

PEDRO

Yo sólo quiero ir para mi casa.

El Patrullero 1 encuentra la droga y se la entrega al Patrullero 3 que regresa en ese momento.



PATRULLERO 3

El otro escapó.  
(examina el sobre)  
Droga.

PATRULLERO 1

Este va para la Modelo.

Pedro comprende la gravedad de su situación y reacciona como un desesperado.  
Los policías lo someten y se lo llevan.

FUNDIDO A:

31 EXT. PATIO DE LA CORREGIDURIA - LA MAÑANA SIGUIENTE

Pedro está sentado, esposado. Llegan Elena, Elenita y Pedrito, quienes lloran sin poder dar crédito a sus ojos. Pedro los mira, está acabado, destruido: imposible caer más bajo.

FUNDIDO A:

32 EXT. ENTRADA DE LA MODELO - DIA

Un patrulla llega. Pedro y DOS POLICIAS bajan del vehículo y entran a la prisión.

FUNDIDO A:

33 INT. CELDA - OTRO DIA

Pedro está sentado en el piso en posición fetal mirando hacia el infinito.

MOVERSE hacia su rostro, mientras sufre en carne propia los errores de su vida.  
Llora cuando comprende que es un drogadicto y ha destruido su vida. Empieza  
MUSICA de fondo.

34 EXT. ENTRADA DE LA MODELO - CUATRO SEMANAS DESPUES

Pedro sale de la cárcel. Nadie lo espera y se aleja solo.

PEDRO (V.O.)

Andar en drogas es como lanzarse de un  
avión a 25 mil pies de altura.

PEDRO (V.O.)

(pausa)

Al caer, vemos la tierra acercarse a gran velocidad,  
y una vertiginosa sensación de placer nos hace  
sentirnos felices de estar vivos. Sabemos que se  
acerca el momento de abrir el paracaídas, pero nos resistimos,  
con la esperanza de que el placer no  
acabe jamás.

35 INT. SALON DE NARCOTICOS ANONIMOS - NOCHE

Pedro se levanta para aceptar su condición de adicto. Los COMPAÑEROS  
anónimos APLAUDEN Y se levantan para felicitarlo.

PEDRO (V.O.)

Atravesando el espacio vemos pasar el mundo,  
como testigos mudos de una realidad que no  
nos importa. Lo único que importa es el  
placer... sólo el placer.

36 EXT. COCINA DE HOGARES CREA - DIA

Pedro, con la cabeza rapada y pantalones cortos, sirve unos platos de una gran olla y  
lleva una bandeja a un GRUPO DE INTERNOS. Juega baloncesto con otros  
COMPAÑEROS. Medita bajo un árbol.

PEDRO (V.O.)

Cuando pasa el efecto de la droga, vemos  
la tierra aproximarse, cada vez más cerca...  
entonces comenzamos a sentir un miedo  
pavoroso, porque sabemos que pronto nos  
vamos a estrellar.

37 INT. DESPACHO DEL SEÑOR MENDEZ - DIA

Méndez niega con la cabeza y le ofrece la mano en señal de despedida. Pedro  
ignora la mano y sale con tranquilidad.

PEDRO (V.O.)

Algunos nunca vuelven a ser los mismos  
después del primer estrellón. En realidad,  
nadie vuelve a ser normal después de varias  
caídas libres.

## 38 EXT. CASA DE ELENA - DIA - DOS AÑOS DESPUES

Pedro, Elenita y Pedrito se montan en un taxi. Elena y su NUEVO ESPOSO observan al fondo.

PEDRO (V.O.)

Pero la vida debe continuar. Muchos luchamos por salir del hueco y vivir minuto a minuto... un día a la vez. Sólo un día a la vez. Libres de drogas: estimulándonos solamente con el oxígeno que respiramos.

## 39 EXT. PARQUE OMAR - DIA

Pedro y sus hijos caminan por el parque. Pedrito se queda atrás, visiblemente aburrido. Elenita reta a Pedro a correr y éste la sigue.

PEDRO (V.O.)

Nada supera a una caída libre en pleno uso de todas nuestras facultades, sabiendo que cuando se aproxima el suelo, podremos elevarnos nuevamente hacia...

INSERTAR -- EL CIELO

lleno de colores.

PEDRO (V.O.)

(continúa)

...alturas insospechadas, que antes parecían imposibles de alcanzar hasta en los sueños más maravillosos.

Se acaba la MUSICA.

## 39A EXT. PARQUE OMAR -- MAS TARDE - PEDRITO

tira piedras, molesto.

PEDRO (V.O.)

Como ha crecido tu hermano.

Pedro y Elenita conversan bajo un árbol, al fondo vemos a Pedrito.

PEDRO  
(continúa)  
Y mírate tú. Ya eres una señorita.

Elenita le da un beso.

PEDRO  
(mirando a Pedrito)  
¿Cómo se porta?

FAVORECIENDO A ELENITA

ELENITA  
Es un misterio, papi. Ese no habla con nadie.  
Se la pasa comiendo, a toda hora. Y anda con  
unos pelaos más raros.

PEDRO  
¿Cómo raros?

ELENITA  
Sólo saben molestar.  
(cambia el tema)  
¿Te sientes bien?

PEDRO  
Creo que podría estar peor. Lo que más me duele es  
estar separado de ustedes.

ELENITA  
No has vuelto a usar droga.

PEDRO  
Claro que no. Pero no ha sido fácil. A veces siento  
tantas ganas de hacerlo.

PEDRO (CONT.)  
(a punto de llorar)  
Es tan difícil, hija.

Elenita lo abraza. Pedrito no se da cuenta.

ELENITA  
Ya papá, ya. Yo sé que puedes.

PEDRO

Ojalá que ni tu ni tu hermano pasen por algo así.  
(llora)  
Si tan sólo hubiera sabido...

Elenita lo consuela. Vemos sus siluetas en el paisaje.

FUNDIDO A:

40 EXT. CASA DE ELENA - NOCHE

Pedro se despide de sus hijos que corren hacia la casa. A Pedrito se le cae una bolsita. Pedro la recoge. Adentro encuentra marihuana y un paquete de papeles para liar. Por primera vez en muchos meses, Pedro siente un miedo terrible.

FUNDIDO A:

40A INT. BAÑO - VEINTIDOS AÑOS ANTES

Pedro, adolescente, termina de mirarse en el espejo después de haber vomitado y sonríe.

PEDRO

Juro que nunca voy a volver a fumar esta porquería.

FADE OUT

FIN

CREDITOS.

## ANEXO 3

*(Preguntas de las entrevistas realizadas a guionistas panameños durante este trabajo de investigación.)*

### CUESTIONARIO

1. ¿Qué es para usted un guión?
2. ¿Cuál fue el motivo por el cual decidió ser guionista?
3. ¿Cuál es su formación académica? ¿Qué tipo de capacitación en desarrollo y redacción de guiones ha recibido?
4. ¿Al desarrollar sus proyectos, sigue usted las etapas: idea-storyline-argumento-escaleta-guión?  
 Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ (¿Qué otra técnica utiliza en el desarrollo y redacción de sus guiones?)
5. ¿Mencione los guiones que ha escrito de películas o series que se han presentado en la televisión o en el cine?
6. ¿De dónde surgieron sus ideas para estas historias?
7. ¿Cómo construyó el perfil de sus personajes?
8. ¿Cuál es el papel que considera usted juega el guión en el desarrollo de un proyecto para una película o serie?
9. ¿Cómo son aprobados los guiones que escribe?
10. ¿Con qué frecuencia rescribe sus guiones durante la etapa de producción?
11. ¿Ejerce usted otras funciones, cargos u oficios a lo largo del proceso de realización de su obra? ¿Cuáles?
12. ¿Participa usted como coproductor/a de la película o serie que escribió?  
 Si \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_
13. ¿Con qué porcentaje? \_\_\_\_\_  
 ¿Qué control se tiene como guionista sobre la historia a producir, si no se es coproductor/a?

14. ¿Cómo se diferencia su proceso de escritura de un guión entre uno original y uno adaptado de otra obra?
15. ¿Cuántos guionistas trabajan con usted en su organización? ¿Cómo fueron seleccionados para la posición?
16. ¿Su empresa le ofrece al personal capacitación especializada en desarrollo y redacción de guiones?  
Con frecuencia \_\_\_\_\_ Algunas veces \_\_\_\_\_ Pocas veces \_\_\_\_\_ Nunca \_\_\_\_\_
17. ¿Puede mencionar algunos cursos que ha asistido sobre desarrollo y redacción de guiones?  
No \_\_\_\_\_ Sí \_\_\_\_\_
18. ¿Qué tipo de encuentros se tienen en su empresa para decidir sobre el tema escogido, para desarrollar el guión?
19. Al entregar el guión, ¿sostiene usted reuniones con el equipo de realización y los departamentos de producción, dirección, fotografía, arte y sonido?  
Con frecuencia \_\_\_\_\_ Algunas veces \_\_\_\_\_ Pocas veces \_\_\_\_\_ Nunca \_\_\_\_\_
20. ¿Tiene usted algún tipo de ingerencia en la escogencia del elenco, de los actores de la obra que usted escribió? ¿Opina al respecto? ¿Usted decide?
21. ¿El producto final logra transmitir lo que usted quería decir?  
Con frecuencia \_\_\_\_\_ Algunas veces \_\_\_\_\_ Pocas veces \_\_\_\_\_ Nunca \_\_\_\_\_
22. ¿Qué otros guionistas que trabajan en Panamá conoce?
23. ¿Conoce usted las leyes de derechos de autor, específicamente las que atañen a guiones originales o adaptaciones?  
Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_
24. ¿A qué guionista admira? ¿Por qué?
25. ¿Qué tema nacional le apasiona y motiva tanto como para querer escribir un guión?  
¿Sería una película o una serie?
26. ¿Qué obra de la literatura panameña le gustaría adaptar?
27. ¿Y de la latinoamericana?

28. ¿Está escribiendo algún guión en la actualidad?

Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

29. ¿Le importaría comentar brevemente el tema?

No \_\_\_\_\_ Sí \_\_\_\_\_

30. ¿Vive usted de su oficio de guionista?

Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_

31. ¿Cree que en Panamá podría funcionar un sindicato de guionistas de radio, cine y TV?

Sí \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_



## ANEXO 4

### PLAN DEL CURSO DE ADAPTACIONES RADIALES, CINEMATÓGRAFICAS Y TELEVISIVAS (RTV 410)

#### A. CONTENIDO TEÓRICO:

1. Ficción vs. No-Ficción
2. Adaptación vs. Idea Original
3. Fuentes de Historias Adaptables a Radio, Cine y TV
  - a. Teatro
  - b. Novela
  - c. Cuento
  - d. Poema
  - e. Canción
  - f. Crónica o reportaje periodístico
  - g. Experiencias o testimonios
4. Distintas Clases de Adaptación
  - a. Según la fidelidad-creatividad
    - Adaptación como ilustración
    - Adaptación como transposición
    - Adaptación como interpretación
    - Adaptación libre
  - b. Según el tipo de relato
    - La narración clásica
    - La narración moderna
  - c. Según la extensión
    - La reducción
    - La equivalencia
    - La extensión
5. Formatos de Programas de Radio y TV
  - a. Radio teatro o radio novela
  - b. Dramatizado de televisión
  - c. Serie de televisión
  - d. La Película de Cine y TV
6. Pasos para la Creación de un Guión de Radio, Cine y TV
  - a. La idea
  - b. El *storyline*
  - c. El tratamiento o sinopsis
  - d. La estructura o desarrollo de la acción (escaleta)

e. El Guión Final

7. El Guión de Cine (*screenplay*)
  - a. La Estructura de Tres Actos
  - b. Los cuatro puntos críticos del guión: inicio, puntos decisivos, desenlace
  - c. La introducción (las primeras diez páginas)
  - d. La escena
  - e. La secuencia
  - f. Construcción de los personajes
  - g. El diálogo
  - h. El conflicto

B. *CONTENIDO PRACTICO*

1. Técnica de escritura del guión de cine (*screenplay*); prácticas de redacción de escenas, primeras diez páginas, trabajo final.
2. Análisis del cuento “La Tepesa” y de su adaptación para la TV.
3. Análisis de la obra clásica, “La Odisea”, y de su adaptación para el cine.
4. Adaptación para radio del cuento “Love Story”.
5. Adaptación para el cine y la TV del cuento “La Fiesta Ajena”.

## **PLAN DEL CURSO DE ELABORACIÓN DE GUIONES Y LIBRETOS PARA RADIO, CINE Y TELEVISIÓN (RTV 250a)**

### ***I. CONTENIDO TEÓRICO DEL CURSO (Escribiendo la no-ficción)***

#### **A. EL ESCRITOR DE GUIONES**

1. Características – destreza y talento
2. Rol del Guionista
3. Diferencias Entre Escritor y Guionista

#### **B. EL GUIÓN**

1. El Guión como "Plano Arquitectónico"
2. Consideraciones Generales
  - a. Géneros del documental
  - b. Formatos de películas según su duración
  - c. Distintas etapas del guión
  - d. Tipos de guiones según su origen
  - e. Tipos de guiones según el formato
  - f. El formato de libreto o *screenplay*
3. Características del Guión
  - a. Efectivo
  - b. Creativo
  - c. Redactado con destreza.
  - d. "¿Me gustaría ver este programa?"

#### **C. DESARROLLO Y REDACCIÓN DE REPORTAJES Y DOCUMENTALES**

1. Preparación e Investigación
  - a. Propósito
  - b. La audiencia
  - c. Tratar con el cliente
  - d. La "Gran Pregunta"
  - e. Motivar al espectador a tomar una acción
  - f. Aspectos generales y específicos de la investigación – el enfoque
  - g. Objetivos de la investigación
  - h. Proceso y mecánica de la investigación
  - i. Asesoramiento
  - j. Organizando el material.
2. Metas y Objetivos
3. Recursos Narrativos
4. Estrategia -- seleccionando los recursos narrativos

- a. Consideraciones sobre los recursos narrativos
- b. Criterios del recurso narrativo

#### **D. EL TRATAMIENTO (PRE-LIBRETO) DEL DOCUMENTAL**

- 1. Estructura del documental – el Contenido
- 2. La Estructura de Tres Actos
- 3. Narración, Entrevistas y Testimonios
- 4. Descripción de las Escenas (imágenes y sonidos)
- 5. Drama
  - a. Los personajes
  - b. El conflicto
  - c. Los diálogos

#### ***II. CONTENIDO PRÁCTICO DEL CURSO***

- 1. Análisis de guiones de reportajes para Radio y TV
- 2. Análisis de reportajes de TV
- 3. Análisis de tratamientos de documentales de Cine y TV
- 4. Análisis de libretos de documentales de Cine y TV
- 5. Análisis de documentales de Cine y TV

**PLAN DEL CURSO DE ELABORACIÓN DE GUIONES Y LIBRETOS PARA RADIO, CINE Y TELEVISIÓN (RTV 250b)**

**A. CONTENIDO TEÓRICO DEL CURSO**

**1. ETAPAS DEL GUIÓN (SCREENPLAY)**

- a. La idea
- b. El “storyline” o sinopsis
- c. El tratamiento o argumento
- d. La escaleta
- e. El *screenplay* (guión)

**2. LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN (Estructura de 3 actos)**

- a. Acto I: El Inicio
- b. Acto II: La Confrontación
- c. Acto III El Desenlace

**3. LA ESCENA**

- a. Elementos de la escena
- b. Propósito de la escena
- c. Características de la escena
- d. Clases de escena

**4. LA SECUENCIA**

**5. LOS PUNTOS DECISIVOS**

**6. PERSONAJES Y DIÁLOGOS**

- a. Clases de personajes
- b. Escribiendo los diálogos

**7. EL CONFLICTO**

**8. ENCABEZADO DE ESCENAS**

**9. TERMINACIÓN DE ESCENAS**

**10. DESCRIPCIÓN DE ESCENAS**

**11. DEFINICIONES DEL GUIÓN**

**12. EJEMPLO DEL FORMATO DE GUIÓN TIPO “SCREENPLAY”**

### 13. EJEMPLOS DE ENCABEZADOS DE ESCENAS

#### *II. CONTENIDO PRÁCTICO DEL CURSO*

1. Análisis de la idea y escaleta de “Lista de Espera” y presentación de la película.
2. Análisis del guión de “Chinatown”, lectura de las 10 primeras páginas y presentación de la película.
3. Taller de análisis de cortometrajes y de preparación de paquetes de producción.

## ANEXO 5

*(Resultados y gráficas de la encuesta acerca del guión y la profesión de guionista, presentada a estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Panamá.)*

TOTAL DE ENCUESTADOS: 53 estudiantes

1. Un guión para usted es:

a. Una guía para una producción filmica o televisiva.

Si: 36                      No: 17

b. Uno de los pasos fundamentales en la producción.

Si: 38                      No: 16

c. Algo secundario en la producción.

Si: 0                        No: 53

2. ¿Le gustaría seguir la carrera de guionista: por qué?

a. Es una carrera clave en el cine y la televisión.

Si: 31                      No: 22

b. Es la parte más creativa.

Si: 29                      No: 24

c. Hay pocos guionistas en Panamá.

Si: 20                      No: 33

3. ¿Ha recibido clases sobre el desarrollo y redacción de guiones?

a. En la Facultad de Comunicación Social.

Si: 41                  No: 12

b. En cursos especiales.

Si: 5                  No: 48

4. ¿Considera que estas clases lo prepararon para ser guionista?

Si: 10

No: 16

Regular: 27

5. ¿Sobre qué tema le gustaría elaborar un guión?

a. Ficción

Si: 14                  No: 39

b. Documental

Si: 32                  No: 21

c. Adaptación de la literatura panameña.

Si: 16                  No: 37

d. Adaptación de la literatura latinoamericana.

Si: 4                  No: 49

6. ¿Conoce algún guionista panameño? Mencione su nombre.

Si: 12                  No: 41

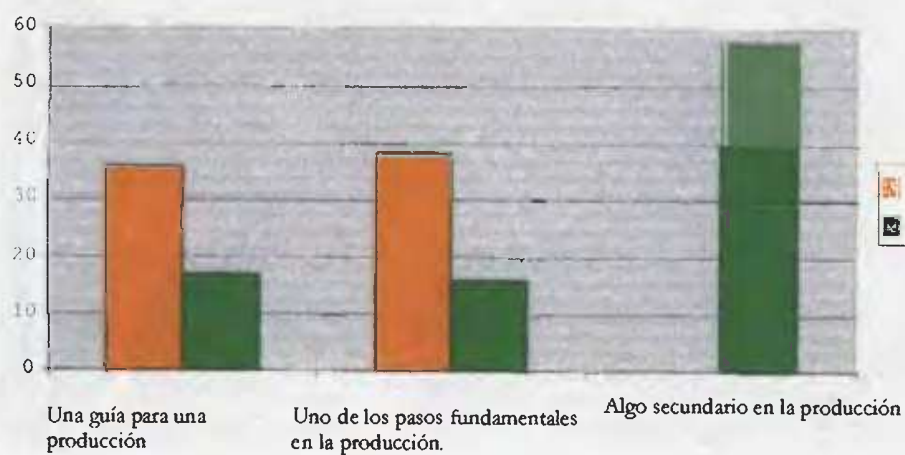
Guionistas más mencionados: Joaquín Carrasquilla (2), Edgar Soberón (3)

7. Considera usted que se puede vivir del oficio de guionista en Panamá.

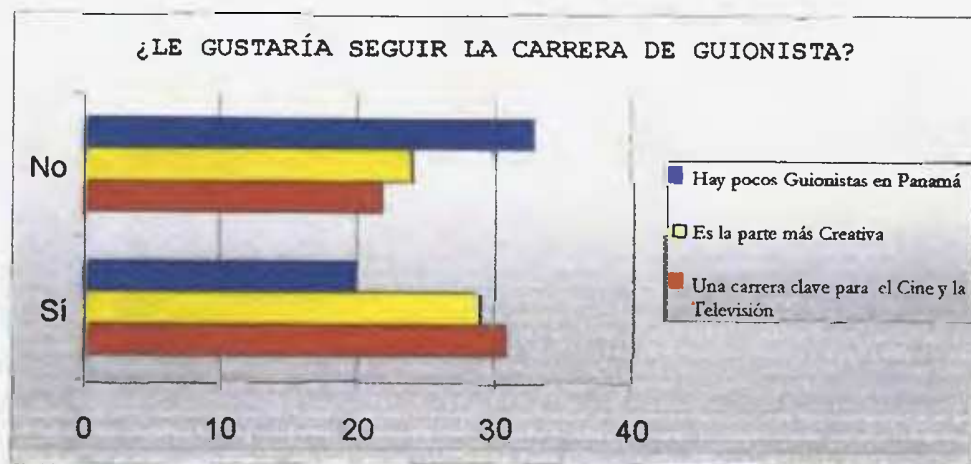
Si: 15                  No: 38



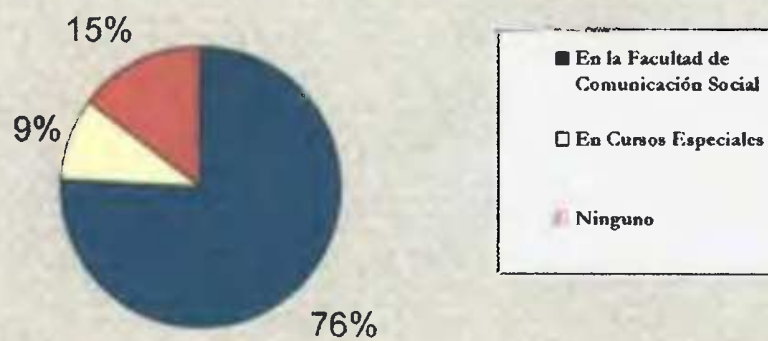
## ¿QUÉ ES UN GUIÓN?



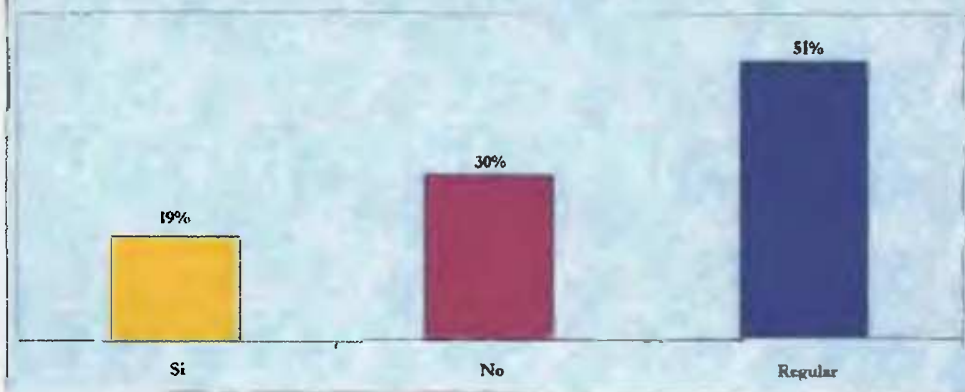
## ¿LE GUSTARÍA SEGUIR LA CARRERA DE GUIONISTA?



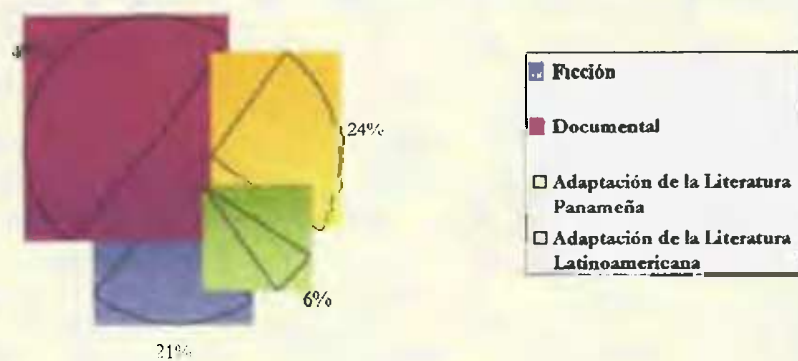
¿HA RECIBIDO CLASES SOBRE CREACIÓN Y  
DESARROLLO DE GUIONES?



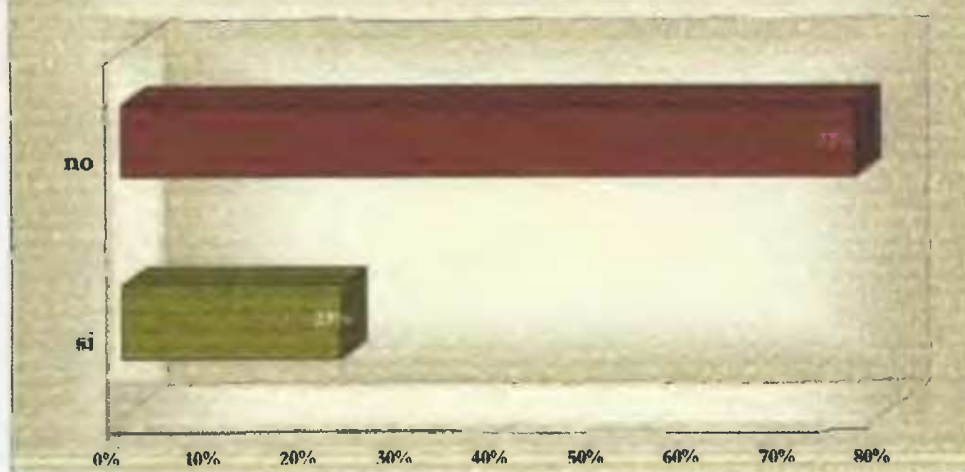
¿CONSIDERA QUE ESTAS CLASES LO PREPARARON  
PARA SER GUIONISTA?



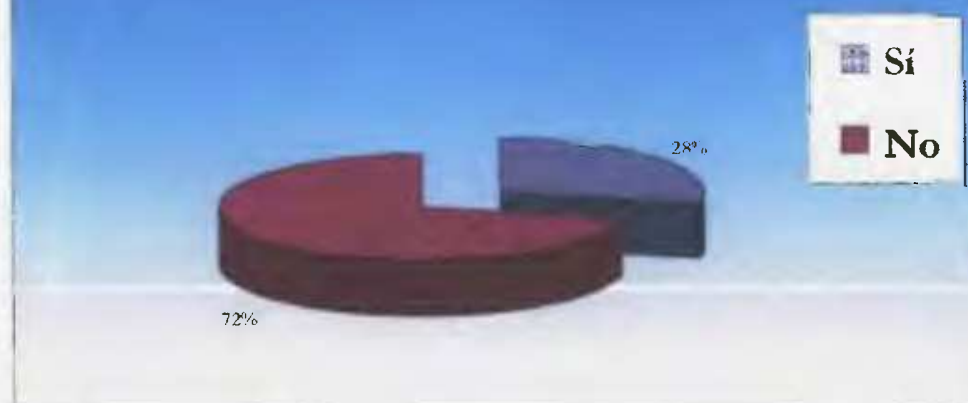
¿SOBRE QUE TEMA LE GUSTARÍA  
ESCRIBIR UN GUIÓN?



¿CONOCE ALGÚN GUIONISTA PANAMEÑO?



¿CREE QUE EN PANAMÁ SE PUEDE VIVIR  
DEL OFICIO DE GUIONISTA?



## **ANEXO 6**

### **LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**

Anuncia la convocatoria del **Primer Concurso de Guiones de Cortometrajes**, **OSVALDO GUDIÑO**, a partir del 9 de agosto de 2004, en el cual podrán participar todos los estudiantes de las diversas carreras con el objetivo de contribuir al desarrollo de la cinematografía panameña, desarrollar alternativas de producción para los estudiantes de la facultad, y promover la exhibición de los cortometrajes que resultarán seleccionados de la presente convocatoria.

#### **BASES DEL CONCURSO**

1. Los guiones pueden ser originales o adaptaciones de la literatura panameña.
2. El tema es libre; pero el contenido debe causar impacto cultural, aportar al lenguaje audiovisual, poseer calidad narrativa, y contar historias que puedan ser producidas.
3. La duración del cortometraje es de 10 a 15 minutos.
4. Los guiones deben ser entregados por triplicado, firmados y acompañados de un sobre cerrado con la lista de los estudiantes que participan en el equipo de producción.
5. Los jurados serán profesionales calificados.
6. El fallo del jurado será inapelable.
7. Se premiará un guión que será producido en el formato de vídeo digital, con los equipos de la Facultad de Comunicación Social y bajo la asesoría de especialistas.
8. Los concursantes pueden entregar sus guiones en el Decanato de la Facultad, o a los profesores Joaquín Horna y Griselda López, quienes podrán ser contactados para mayor información. El plazo de entrega es a las 5 p.m. el 12 de Octubre de 2004.
9. Antes de iniciar la producción de los cortometrajes los ganadores asistirán a talleres sobre el proceso de producción de cine.
10. Se otorgarán certificados de premiación a los guiones ganadores durante la Semana de la Comunicación, y los cortometrajes producidos serán presentados en un programa especial de televisión.

## ANEXO 7

### LEY 814 DE 2003 (julio 2)

#### PODER PÚBLICO - RAMA LEGISLATIVA

Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia.

EL CONGRESO DE COLOMBIA,

DECRETA:

#### CAPITULO I. OBJETIVOS, COMPETENCIAS ESPECIALES Y DEFINICIONES.

**ARTÍCULO 1o. OBJETIVO.** En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la Ley 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia.

Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional.

Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social. Como tal es objeto de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación.

**ARTÍCULO 2o. CONCEPTOS.** El concepto de industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial los de producción, distribución o comercialización y exhibición. Por su parte, el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas.

El término actividad cinematográfica en Colombia comprende en general los dos conceptos anteriores.

Son aplicables dentro de estos conceptos generales las definiciones y principios dispuestos en la Ley 397 de 1997, relativos a la definición de empresas cinematográficas colombianas, obra audiovisual, destinación de recursos, porcentajes de participación en producciones o coproducciones colombianas de largometraje y demás disposiciones en materia de imágenes en movimiento, obras audiovisuales, industria y cinematografía nacionales, previstos en aquella.

La producción y coproducción de obras cinematográficas colombianas puede ser desarrollada por personas naturales o jurídicas. Los proyectos de producción y coproducción cinematográfica podrán titularizarse.

**ARTÍCULO 3o. DEFINICIONES.** Para efectos de lo previsto en esta ley, en la Ley 397 de 1997 y en las normas relativas a la actividad cinematográfica se entiende por:

1. Sala de cine o sala de exhibición. Local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte.
2. Exhibidor. Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario, concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.
3. Distribuidor. Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte.
4. Agentes o sectores de la industria cinematográfica. Productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria cultural.

Los términos utilizados en esta ley serán entendidos en su sentido expresado o, en caso de duda, en el sentido de aceptación internacional de acuerdo con las previsiones incluidas en tratados que en materia cinematográfica se encuentren en vigor para el país, o en el sentido comúnmente incorporado a las legislaciones de países firmantes de tales acuerdos internacionales.

Las obras realizadas bajo los regímenes de producción o de coproducción dispuestos en la ley, en normas vigentes y en tratados internacionales en vigor para el país, son consideradas obras cinematográficas colombianas.

Para efectos de esta ley, los términos obra cinematográfica o película cinematográfica se entienden análogos. Los cortometrajes son obras cinematográficas cuya duración mínima es de siete (7) minutos, según los estándares internacionales.

**ARTÍCULO 4o. COMPETENCIAS.** El Estado a través de las instancias designadas en la Ley 397 de 1997 promoverá en congruencia con las normas vigentes, todas las medidas que estén a su alcance para el logro de los propósitos nacionales señalados en el artículo primero en torno a la actividad cinematográfica en Colombia.

En concordancia con las disposiciones de la Ley 397 de 1997, de esta ley y demás normas aplicables, compete al Ministerio de Cultura como organismo rector a través de la Dirección de Cinematografía:

1. Trazar las políticas y adoptar decisiones para el desarrollo cultural, artístico, industrial y comercial de la cinematografía nacional, así como para su conservación, preservación y divulgación.
2. Promover y velar por condiciones de participación y competitividad para la obra cinematográfica colombiana y dictar normas sobre porcentajes de participación nacionales en obras cinematográficas colombianas, cuando estos no se encuentren previstos en la ley.
3. Otorgar los estímulos e incentivos previstos en la Ley 397 y vigilar el adecuado funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.
4. Proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición audiovisual y clasificar las salas de exhibición cinematográfica en cuanto en este último caso así lo estime necesario. Esta clasificación tendrá en cuenta elementos relativos a la modalidad y calidad de la proyección, características físicas, precios y clase de películas que exhiban. Es obligación de los exhibidores anunciar públicamente, según lo disponga el Ministerio de Cultura, la clasificación de la sala y mantener la clasificación asignada, salvo modificación, en las condiciones de aquella.
5. Velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia, así como con la adecuada explotación y prestación de servicios cinematográficos.
6. Mantener, para efectos del adecuado seguimiento y control a la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y ejecución de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y para el cumplimiento de las políticas públicas a su cargo, un Sistema de Información y Registro Cinematográfico, que se denominará SIREC sobre agentes o sectores participantes de la actividad, cinematográfica en Colombia, y, en general, de comercialización de obras en los diferentes medios o soportes, niveles de asistencia a las salas de exhibición. Es obligación de los agentes participantes de la actividad cinematográfica suministrar la información que el Ministerio de Cultura requiera para efectos de la conformación y mantenimiento del SIREC, la cual tendrá carácter reservado y podrá considerarse sólo en relación con los cometidos generales de las normas sobre la materia. Para efectos del sistema de información el Ministerio podrá establecer registros obligatorios de agentes del sector, de boletería, modalidades de taquilla y sistemas de inspección que sean necesarios. Ninguna sala o sitio de exhibición pública de obras cinematográficas podrá funcionar en el territorio nacional sin su previo registro ante el Ministerio de Cultura el cual será posterior a la tramitación de los permisos y licencias requeridos ante las demás instancias públicas competentes. Igualmente deberá efectuarse el registro de cierre de salas. Los registros efectuados con anterioridad a esta ley tendrán validez.



7. Imponer o promover, según el caso, las sanciones y multas a los agentes de la actividad cinematográfica de acuerdo con los parámetros definidos en esta ley.

Los derechos a cargo de los agentes o sectores participantes de la industria cinematográfica por concepto de registros y clasificaciones serán fijados por el Ministerio de Cultura teniendo en cuenta los costos administrativos necesarios para el mantenimiento del SIREC, sin que estos por cada registro o clasificación de que se trate puedan superar un salario mínimo legal vigente.

## **CAPITULO II.**

### **CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO; FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.**

**ARTÍCULO 5o. CUOTA PARA DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** Para apoyar los objetivos trazados en esta ley y en la Ley 397 de 1997, créase una contribución parafiscal, denominada Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, a cargo de los exhibidores cinematográficos, los distribuidores que realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas para salas de cine o salas de exhibición establecidas en territorio nacional y los productores de largometrajes colombianos, la cual se liquidará así:

1. Para los exhibidores: Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los exhibidores cinematográficos, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición cinematográfica en salas de cine o sala de exhibición, cualquiera sea la forma que estos adopten. Este ingreso neto se tomará una vez descontado el porcentaje de ingresos que corresponda al distribuidor y al productor, según el caso.
2. Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas no colombianas para salas de cine establecidas en el territorio nacional, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de tales derechos bajo cualquier modalidad.
3. Un cinco por ciento (5%) a cargo de los productores de largometrajes colombianos sobre los ingresos netos que les correspondan, cualquiera sea la forma o denominación que adopte dicho ingreso, por la exhibición de la película cinematográfica en salas de exhibición en el territorio nacional. En ningún caso la Cuota prevista en este numeral, podrá calcularse sobre un valor inferior al treinta por ciento (30%) de los ingresos en taquilla que genere la película por la exhibición en salas de cine en Colombia. No se causará la Cuota sobre los ingresos que correspondan al productor por la venta o negociación de derechos de exhibición que se realice con exclusividad para medios de proyección fuera del territorio nacional o, también con exclusividad, para medios de proyección en el territorio nacional diferentes a las salas de exhibición.

PARÁGRAFO 1o. La exhibición de obras colombianas de largometraje en salas de cine o salas de exhibición no causa la Cuota a cargo del exhibidor ni del distribuidor.

PARÁGRAFO 2o. Los ingresos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico prevista en esta ley no hacen parte del presupuesto general de la Nación.

**ARTÍCULO 6o. RETENCIÓN DE LA CUOTA PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** La retención de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico se efectuará así:

1. Monto a cargo de distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de obras no colombianas. La retención de la contribución a cargo de quienes realicen estas actividades, será efectuada por el exhibidor al momento del pago o abono en cuenta por la venta o negociación por cualquier medio de boletas o derechos de ingreso a la película cinematográfica en salas de exhibición, cuando la negociación se haya realizado sobre los ingresos por taquilla o análogos. En eventos de negociación diferentes se realizará la retención por quien esté obligado al pago, por cada pago o abono en cuenta que se haga al distribuidor o a quien realice la actividad de comercialización.

2. Monto a cargo de productores de obras colombianas. La retención de la contribución a cargo de los productores de obras colombianas se efectuará por los exhibidores o por quienes deban realizar pagos o compensaciones al productor bajo cualquier otra forma de negociación de derechos por la película, sobre cada pago o abono en cuenta.

Cuando los sujetos pasivos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico presenten saldos a su favor, tales saldos podrán ser imputados a cualquiera de las declaraciones siguientes, hasta agotarlos, o pueden ser materia de devolución dentro del mes siguiente a la fecha de presentación de la solicitud de devolución, si hubiere lugar a ella.

PARÁGRAFO. La retención en la fuente prevista en este artículo, se efectuará en el momento de cada pago o abono en cuenta, lo que ocurra primero.

**ARTÍCULO 7o. PERÍODOS DE DECLARACIÓN Y PAGO.** El período de la declaración y pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico es mensual. El Gobierno Nacional reglamentará los plazos y lugares para la presentación y pago, así como los mecanismos para devoluciones o compensaciones de los saldos a favor.

Para tal efecto, los responsables de la Cuota deberán presentar una declaración mensual que involucre la Cuota a su cargo y las retenciones que han debido practicar, cuando haya lugar a ello.

Si no se practican las retenciones previstas en los artículos anteriores, no se presentan las declaraciones, no se efectúan los pagos, o las declaraciones incurren en inexactitudes, se aplicarán las sanciones previstas en el Estatuto Tributario y los procedimientos de imposición de sanciones y discusión allí establecidos. Sin perjuicio del carácter parafiscal de la contribución creada en esta ley, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales, DIAN, tendrá competencia para efectuar la fiscalización, los procesos de determinación y

aplicación de sanciones dispuestos en este artículo y la resolución de los recursos e impugnaciones a dichos actos, así como para el cobro coactivo de la Cuota, intereses y sanciones aplicando el procedimiento previsto en el Estatuto Tributario.

Para el efecto previsto en el inciso anterior la DIAN celebrará convenio con el administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Las sumas recaudadas por la DIAN por concepto de la Cuota, intereses, sanciones y demás originados en la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, deberán ser transferidos a través de la Tesorería General de la Nación, dentro del mes siguiente a su recaudo, al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico creado en esta ley.

**ARTÍCULO 8o. REVISIÓN DE LA INFORMACIÓN.** Además de las obligaciones de suministro de información señalada en esta ley con destino al SIREC, y bajo reserva legal, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales o, de ser el caso, el auditor o quien haga sus veces de la entidad que administre el Fondo creado en esta ley, podrán efectuar visitas de inspección a los libros de contabilidad de los sujetos pasivos y agentes de retención de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, exclusivamente para los efectos relacionados con la Cuota.

**ARTÍCULO 9o. ADMINISTRACIÓN DE LA CUOTA PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** Los recursos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y los que en esta ley se señalan ingresarán a una cuenta especial denominada Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, la cual será administrada y manejada mediante contrato que celebre el Ministerio de Cultura con el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica creado de conformidad con el artículo 46 de la Ley 397 de 1997. El respectivo contrato estatal celebrado en forma directa dispondrá lo relativo a la definición de las actividades, proyectos, metodologías de elegibilidad, montos y porcentajes que pueden destinarse a cada área de la actividad cinematográfica.

En el evento de inexistencia del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico será administrado por la entidad mixta o privada representativa de los diversos sectores de la industria cinematográfica o pública de carácter financiero o fiduciario, que mediante decreto designe el Gobierno Nacional en forma directa, la cual cumplirá las mismas actividades previstas en esta ley para el mencionado Fondo Mixto. El Ministerio de Cultura celebrará con el designado el respectivo contrato, el cual deberá cumplir con los mismos requisitos señalados en el inciso anterior.

**ARTÍCULO 10. FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** Créase el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, como una cuenta especial sin personería jurídica administrada por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica de conformidad con lo previsto en el artículo anterior, cuyos recursos estarán constituidos por:

1. El producto de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, incluidos los rendimientos financieros que produzca.
2. Los recursos derivados de las operaciones que se realicen con los recursos del Fondo.

3. El producto de la venta o liquidación de sus inversiones.
4. Las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba.
5. Aportes provenientes de cooperación internacional.
6. Las sanciones e intereses que en virtud del convenio celebrado con el administrador del Fondo, imponga la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales por incumplimiento de los deberes de retención, declaración y pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico.
7. Los recursos que se le asignen en el presupuesto nacional.

Los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico serán ejecutados de conformidad con las normas del derecho privado y de contratación entre particulares y se manejarán separadamente de los demás recursos del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica.

De conformidad con el artículo 267 de la Constitución Política, la Contraloría General de la República ejercerá control fiscal sobre los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. En el ámbito de su competencia, el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, y la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales ejercerán vigilancia.

**ARTÍCULO 11. DESTINACIÓN DE LOS RECURSOS DEL FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATográfico.** Los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico se ejecutarán con destino a:

1. Concesión de estímulos e incentivos iguales a los previstos en los artículos 41 y 45 de la Ley 397 de 1997, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducción colombianas.
2. Estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine.
3. Créditos a la realización cinematográfica en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito.
4. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento o mejoramiento de infraestructura de exhibición, a través de entidades de crédito.
5. Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico, a través de entidades de crédito.
6. Otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica, a través de entidades de crédito.

7. Conformación del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC.

8. Investigación en cinematografía, realización de estudios de factibilidad para el establecimiento o mejora de la infraestructura cinematográfica, asistencia técnica y estímulos a la formación en diferentes áreas de la cinematografía.

9. Acciones contra la violación a los derechos de autor en la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

10. Estímulos a los sujetos de la contribución previstos en el numeral 2 del artículo 5° de esta ley.

11. Hasta un diez por ciento (10%) como remuneración al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Al menos el setenta por ciento (70%) de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico serán arbitrados hacia la creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos.

El conjunto de incentivos, estímulos y créditos aquí previstos se asignarán exclusivamente en proporción a la participación nacional en el proyecto de que se trate, según el caso.

En ningún evento los recursos del Fondo podrán destinarse por el administrador del mismo para actuar como coproductor de películas o compartir riesgos en los proyectos, sin perjuicio del pacto que, según el caso, se establezca con terceros sobre participación en utilidades.

**ARTÍCULO 12. DIRECCIÓN DEL FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** La Dirección del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico estará a cargo del Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía cuya composición reglamentará el Gobierno Nacional en forma que garantice la presencia del Ministerio de Cultura, de la Dirección de Cinematografía de ese Ministerio y de los sujetos pasivos de la contribución parafiscal creada en esta ley.

La Secretaría Técnica del Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía estará a cargo del administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, quien participará con voz y sin voto. El Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía que se encuentre conformado, adecuará su composición y funciones según la reglamentación del Gobierno Nacional.

Dentro de los dos (2) últimos meses de cada año, mediante acto de carácter general, el Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía establecerá las actividades, porcentajes, montos, límites, modalidades de concurso o solicitud directa y demás requisitos y condiciones necesarias para acceder a los beneficios, estímulos y créditos asignables con los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en el año fiscal siguiente.

Los parámetros y criterios anteriores podrán ser modificados durante el año de ejecución de los recursos, por circunstancias excepcionales.

El Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía asignará directamente los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico o podrá establecer subcomités de evaluación y selección y fijar su remuneración y gastos.

Los miembros del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica podrán tener acceso a los recursos del Fondo para el Fomento Cinematográfico en igualdad de condiciones a los demás agentes del sector y no participarán de las decisiones o responsabilidades que corresponden al Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura en Cinematografía sobre los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

**ARTÍCULO 13. CARÁCTER DE LA CUOTA PARA EL DESARROLLO CINEMATOGRAFICO.** La Cuota para el Desarrollo Cinematográfico prevista en esta ley, será tratada como costo deducible en la determinación de la renta del contribuyente de conformidad con las disposiciones sobre la materia.

**ARTÍCULO 14. ESTÍMULOS A LA EXHIBICIÓN DE CORTOMETRAJES COLOMBIANOS.** Los exhibidores cinematográficos podrán descontar directamente en beneficio de la actividad de exhibición, en seis punto veinticinco (6.25) puntos porcentuales la contribución a su cargo cuando exhiban cortometrajes colombianos certificados como tales de conformidad con las normas sobre la materia.

El Gobierno Nacional reglamentará las obligaciones de los exhibidores, los períodos máximos de vigencia, así como las modalidades de exhibición pública de cortometrajes colombianos para la aplicación de lo previsto en este artículo.

**ARTÍCULO 15. ESTÍMULOS A LA DISTRIBUCIÓN DE LARGOMETRAJES COLOMBIANOS.** Durante un período de diez (10) años, los distribuidores cinematográficos podrán reducir hasta en tres (3) puntos porcentuales, la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico a su cargo, cuando en el año anterior al año en el que se cause la Cuota hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Colombia o en el exterior un número de títulos de largometraje colombianos igual o superior al que fije el Gobierno Nacional de acuerdo con el artículo 18 de esta ley.

En este caso, la reducción de la Cuota se verificará sobre un número de películas extranjeras distribuidas para salas de cine en Colombia igual al de películas nacionales distribuidas, sin que dicho número en ningún caso pueda ser superior al doble del que corresponda al fijado de conformidad con el artículo 18. Las películas a las cuales se aplica esta reducción serán elegidas por el distribuidor previo aviso al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, con no menos de cinco (5) días hábiles a la primera exhibición pública de la película en salas de exhibición cinematográfica.

La comercialización o distribución efectiva de títulos de largometraje colombianos deberá ser certificada por el Ministerio de Cultura. Para los efectos previstos en el artículo 46 de la

Ley 397 de 1997 se considera como inversión del distribuidor en el sector cinematográfico, los gastos que este realice para la distribución de obras colombianas en el país o en el exterior.

### **CAPITULO III.**

#### **CERTIFICADOS DE INVERSIÓN O DONACIÓN CINEMATOGRÁFICA; FOMENTO A LA PRODUCCIÓN.**

**ARTÍCULO 16. BENEFICIOS TRIBUTARIOS A LA DONACIÓN O INVERSIÓN EN PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA.** Los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción colombianas de largometraje o cortometraje aprobados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, tendrán derecho a deducir de su renta por el período gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de la renta, el ciento veinticinco por ciento (125%) del valor real invertido o donado.

Para tener acceso a la deducción prevista en este artículo deberán expedirse por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía certificaciones de la inversión o donación denominados, según el caso, Certificados de Inversión Cinematográfica o Certificados de Donación Cinematográfica.

Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo deberán realizarse exclusivamente en dinero.

El Gobierno Nacional reglamentará las condiciones, términos y requisitos para gozar de este beneficio, el cual en ningún caso será otorgado a cine publicitario o telenovelas, así como las características de los certificados de inversión o donación cinematográfica que expida el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía.

**ARTÍCULO 17. LIMITACIONES.** El beneficio establecido en el artículo anterior se otorgará a contribuyentes del impuesto a la renta que, en relación con los proyectos cinematográficos, no tengan la condición de productor o coproductor. En caso de que la participación se realice en calidad de inversión, esta dará derechos sobre la utilidad reportada por la película en proporción a la inversión según lo acuerden inversionista y productor. Los certificados de inversión cinematográfica serán títulos a la orden negociables en el mercado.

Las utilidades reportadas por la inversión no serán objeto de este beneficio. El Gobierno Nacional reglamentará lo previsto en este artículo.

**ARTÍCULO 18. IMPULSO DE LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL.** El Gobierno Nacional, dentro de los dos (2) últimos meses de cada año y en consulta directa con las condiciones de la realización cinematográfica nacional, teniendo en consideración además la infraestructura de exhibición existente en el país y los promedios de asistencia, podrá dictar normas sobre porcentajes mínimos de exhibición de títulos nacionales en las salas de

cine o exhibición o en cualquier otro medio de exhibición o comercialización de obras cinematográficas diferente a la televisión, medidas que regirán para el año siguiente.

Para la expedición de estas normas a través del Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, se consultará a los agentes o sectores de la actividad cinematográfica, en especial a productores, distribuidores y exhibidores, sin que en ningún caso su concepto tenga carácter obligatorio.

Estas medidas podrán ser diferenciales, según la cobertura territorial de salas, clasificación de las mismas, niveles potenciales de público espectador en los municipios con infraestructura de exhibición.

La Comisión Nacional de Televisión fijará anualmente un porcentaje de emisión de obras cinematográficas nacionales.

Con cargo a los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, hasta la cuantía que anualmente se determine por el Consejo Nacional de Cinematografía, podrán otorgarse estímulos económicos o subsidios de recuperación para las salas que deban cumplir con los porcentajes de exhibición de largometrajes colombianos fijados de acuerdo con lo previsto en este artículo. Igualmente, dichos estímulos podrán otorgarse para las salas que proyecten obras colombianas superando dichos porcentajes mínimos.

**ARTÍCULO 19. COMERCIALES EN SALAS DE CINE O EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA.** El Gobierno Nacional podrá establecer la obligación de que los comerciales o mensajes publicitarios que se presenten en salas de cine o exhibición cinematográfica, sean exclusiva o porcentualmente de producción nacional.

#### **CAPITULO IV. RÉGIMEN SANCIONATORIO.**

**ARTÍCULO 20. SANCIONES.** Para asegurar la consecución de los objetivos de fomento de la actividad cinematográfica nacional, el Ministerio de Cultura podrá imponer bajo criterios de proporcionalidad, las sanciones que se establecen en esta ley por el incumplimiento de obligaciones a cargo de los productores, distribuidores y exhibidores cinematográficos, así:

1. Por incumplimiento de las medidas dictadas con fundamento en el artículo 18 multa hasta por el valor equivalente a cuarenta (40) salarios mínimos legales mensuales. En caso de reincidencia, adicionalmente a la multa aquí prevista, se procederá al cierre de la sala o local hasta por un período de tres (3) meses. Esta sanción será aplicable en relación con cada sala de exhibición o local de comercialización o alquiler de películas que incumpla lo dispuesto en el mismo artículo.
2. Por el no suministro oportuno de la información que requiera el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC, multa hasta de veinte (20) salarios mínimos legales mensuales a quien incurra en incumplimiento, por cada hecho constitutivo del mismo.



3. El no registro previo antes de entrar en funcionamiento por parte de las salas de exhibición o el no registro de las existentes dentro de los dos (2) meses siguientes a la vigencia de esta ley, dará lugar al cierre de la sala hasta que se efectúe dicho registro.

**ARTÍCULO 21. PROCEDIMIENTO SANCIONATORIO.** La imposición de las sanciones previstas en el artículo anterior se aplicará por el Ministerio de Cultura con observancia del siguiente procedimiento:

1. **Averiguación.** De oficio o a solicitud de parte, mediante averiguación administrativa adelantada por el Ministerio de Cultura, en la cual se notifique de conformidad con lo previsto en el Código Contencioso Administrativo al productor, distribuidor o exhibidor sujeto de la averiguación, se determinará la ocurrencia o no del hecho constitutivo de infracción. Durante esta etapa el sujeto de la averiguación y el solicitante de la misma podrán solicitar la práctica de pruebas, la cual se efectuará dentro de un término no superior a treinta (30) días hábiles a partir de la notificación del sujeto de la averiguación. Dentro del mismo término el Ministerio practicará las pruebas que estime necesarias.

2. **Resolución decisoria de la sanción.** Dentro de los quince (15) días hábiles siguientes a la práctica de las pruebas efectuada dentro del término previsto en el numeral anterior, el Ministerio de Cultura proferirá resolución motivada en la cual se abstenga de imponer sanción o decida la imposición de la misma de conformidad con lo previsto en el artículo 21 de esta ley.

Contra la resolución dictada de conformidad con lo previsto en este artículo procederán los recursos de la vía gubernativa los cuales se tramitarán y resolverán de conformidad con las disposiciones pertinentes del Código Contencioso Administrativo. El Ministerio de Cultura ejercerá la jurisdicción coactiva para hacer efectivo el pago de las sanciones impuestas, cuando el obligado no proceda voluntariamente a su pago. La averiguación de que trata este artículo tendrá un término de caducidad de dos (2) años a partir de la ocurrencia del hecho.

Las personas, naturales o jurídicas, que se encuentren en renuencia de suministrar la información requerida por el Sistema de Información Cinematográfica o que se encuentren en proceso de cobro de alguna multa a su cargo por los conceptos previstos en esta ley, no tendrán acceso a los estímulos, incentivos o créditos que se otorguen a través del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico hasta tanto cumplan con tales obligaciones.

Las sanciones anteriores se impondrán sin perjuicio de las previstas en el artículo 7º de esta ley y de la denuncia ante las autoridades penales competentes por el suministro de información falsa.

El cierre de salas de exhibición o de locales de alquiler de videos se efectuará por los alcaldes municipales o locales con jurisdicción en el lugar de su ubicación a solicitud del Ministerio de Cultura.

**ARTÍCULO 22. VIGENCIA Y DEROGATORIAS.** Esta ley rige a partir de la fecha de su promulgación y en cuanto respecta al espectáculo público de exhibición cinematográfica deroga el numeral 1 del artículo 7º de la Ley 12 de 1932 y el literal a del artículo 3º de la

Ley 33 de 1968, así como las demás disposiciones relacionadas con este impuesto en lo pertinente a dicho espectáculo.

El Presidente del honorable Senado de la República,  
LUIS ALFREDO RAMOS BOTERO.

El Secretario General del honorable Senado de la República,  
EMILIO RAMÓN OTERO DAJUD.

El Presidente de la honorable Cámara de Representantes,  
WILLIAM VÉLEZ MESA.

El Secretario General de la honorable Cámara de Representantes,  
ANGELINO LIZCANO RIVERA.

REPUBLICA DE COLOMBIA - GOBIERNO NACIONAL

PUBLÍQUESE Y EJECÚTESE.  
Dada en Bogotá, D. C., a 2 de julio de 2003.

ÁLVARO URIBE VÉLEZ

El Ministro de Hacienda y Crédito Público,  
ALBERTO CARRASQUILLA BARRERA.

La Ministra de Cultura,  
MARÍA CONSUELO ARAÚJO CASTRO.

## ANEXO 8

*(Adaptado a Panamá de un artículo sobre los beneficios que la Ley de Cine ha tenido en Colombia, publicado en la revista virtual Imagenescolombia.)*

### CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CREACION DE UNA LEY DE CINE PANAMEÑA

- La ley de cine es altamente técnica en su concepción económica y concertada en beneficio básico de la producción cinematográfica nacional. En su elaboración y discusión deben participar las autoridades de cultura, finanzas, comunicaciones y educación del estado y los representantes de grupos especializados en la actividad cinematográfica, de los distribuidores de películas, de los dueños de salas de cine y de las empresas televisoras.
- Estas entidades deben fomentar la creación de un **Consejo Nacional de Cinematografía** que, además de crear y desarrollar las políticas culturales del cine nacional, deberá ser responsable de integrar y supervisar la entidad encargada de la administración logística del fondo generado por la ley de cine. El consejo, sin embargo, no tendrá ninguna decisión o voto en la destinación de estos recursos.
- La ley de cine crea un fondo de dinero que proviene de recursos generados por los agentes de la industria cinematográfica (productores, distribuidores y exhibidores). En este punto vale la pena añadir que Francia, cuya ley de cine establece que los distribuidores y exhibidores de cine destinen un porcentaje de la taquilla para financiar películas francesas, produce un promedio de 200 películas al año. Este número se multiplica varias veces en India, otro país con una ley de cine similar.

- La ley no significa un incremento impositivo, pues establece que el cine no estará gravado con el impuesto a espectáculos públicos creado por la ley vigente, lo cual supone que no habrá ningún incremento en el valor del boleto de cine y que habrá mejores condiciones de participación económica de todos los agentes (productores, distribuidores y exhibidores) en los ingresos que generan sus actividades.
- Los recursos provenientes de la ley podrán destinarse, entre otros, a actividades de formación, incentivos directos para la producción y coproducción de largo y cortometrajes nacionales, beneficios por taquilla, ayudas a la distribución de películas nacionales en el país y en el exterior, créditos, y otorgamiento de garantías para acceso al sistema de crédito en el sector financiero.
- Del total de los recursos generados por la ley, un 70 por ciento como mínimo se canalizará hacia la producción y coproducción de películas panameñas.
- La utilización, destinación y gasto de los recursos parafiscales generados por la ley corresponderá a una decisión concertada por los sectores de la industria a través de un órgano colegiado: el **Consejo Nacional de Cinematografía**. En este Consejo participan el Instituto Nacional de Cultura y los representantes del sector cinematográfico elegidos democráticamente.
- La Contraloría General de la República ejercerá control fiscal y financiero sobre los recursos de la ley y sobre sus administradores; mientras que el Instituto Nacional de Cultura y el Consejo Nacional de Cinematografía definirán las políticas, líneas de gastos y efectiva utilización de los recursos de la ley. Adicionalmente, del manejo de estos dineros debe rendirse cuenta a la Procuraduría General de la Nación y sus administradores responderán penal y disciplinariamente por su adecuado uso.

- Quienes realicen donaciones o inversiones en proyectos cinematográficos de largo o cortometraje aprobados por el Instituto Nacional de Cultura, tendrán derecho a una deducción del 100 por ciento en el impuesto de renta que deban pagar, calculado sobre el valor de la inversión o donación. Quien invierta de esta manera podrá adicionalmente, si así lo pacta, participar en las utilidades que genere la película, lo que constituye un muy importante estímulo tributario a la inversión privada.
- Los proyectos cinematográficos podrán titularizarse y comercializarse como títulos en el mercado de valores. Los adquirentes de estos títulos en calidad de inversionistas tendrán acceso al beneficio tributario de deducción del 100 por ciento sobre el valor del título así adquirido.

## ANEXO 9

### LA ASAMBLEA LEGISLATIVA DE LA REPÚBLICA DE PANAMÁ

#### DECRETA:

#### Ley de Creación del Centro Panameño de Producción Cinematográfica

#### CAPITULO I

##### Disposiciones Generales

ARTÍCULO 1º.- Créase, como institución técnica y cultural especializada del Estado, el Centro Panameño de Producción Cinematográfica, adscrita al Instituto Nacional de Cultura (INAC) para fomentar y desarrollar la producción y cultura cinematográfica nacionales. Tendrá personalidad jurídica de derecho público e independencia en el ejercicio de sus funciones, dentro de los planes nacionales de desarrollo y las disposiciones de la presente ley.

ARTÍCULO 2º.- Son fines del Centro los siguientes:

- a) La producción, adquisición, archivo y distribución de toda naturaleza de películas, sin perjuicio de las que realicen los particulares.
- b) Organizar cursos de los diversos procesos de la producción cinematográfica.
- c) Organizar funciones y festivales de cine.
- d) Crear premios ocasionales o periódicos en el campo de la cinematografía.
- e) Representar a Panamá, en los eventos internacionales sobre cinematografía.

ARTÍCULO 3º.- El Centro tendrá su domicilio en la ciudad de Panamá y ejercerá sus actividades dentro y fuera del territorio nacional.

#### CAPITULO II

##### Del Consejo Nacional de Cinematografía

ARTÍCULO 4º.- El Centro estará regido por un Consejo Nacional de Cinematografía, integrado por tres miembros, a saber:

El Director del Instituto Nacional de Cultura, quien lo presidirá, y dos personas más de nombramiento del Poder Ejecutivo. Los tres miembros durarán en sus cargos hasta el momento en que se instalen los órganos definitivos del Centro, una vez promulgada la ley orgánica, a que se refiere el artículo sétimo de esta Ley.

ARTÍCULO 5º.- El Consejo sesionará ordinariamente una vez al mes y extraordinariamente cada vez que sea convocado por su Presidente.

ARTÍCULO 6º.- Serán atribuciones del Consejo:

- a) Aprobar los programas de trabajo y orientar las actividades del Centro.
- b) Aprobar el presupuesto anual del Centro.
- c) Autorizar los gastos que correspondan a contrataciones, pagos e inversiones extraordinarias del Centro.
- d) Proponer al Poder Ejecutivo, para su promulgación, el reglamento orgánico del Centro, que comprenderá el orden administrativo y económico de éste, y dictar todas las demás reglamentaciones necesarias para las actividades del Centro.
- e) Adquirir o tomar en arrendamiento los bienes, equipos, materiales y locales que fueren necesarios para realizar las actividades del Centro.
- f) Las otras que le señalen la ley o sus reglamentos.

ARTÍCULO 7º.- Dentro de los seis meses siguientes a la promulgación de esta ley, el Consejo deberá presentar al Poder Ejecutivo, para que éste lo someta a la Asamblea Legislativa, un proyecto de Ley Orgánica de la institución que le dé su organización y estructura permanente como institución o empresa pública del Estado, de manera que se garantice, al mismo tiempo, su mayor eficacia y flexibilidad dentro de las limitaciones propias de los organismos públicos, y su mayor independencia e imparcialidad, principalmente políticas.

### CAPITULO III Del Director General

ARTÍCULO 8º.- El Consejo nombrará un Director General, que durará en su cargo hasta la instalación de los órganos definitivos del Centro, una vez promulgada la ley orgánica y quien tendrá las siguientes atribuciones:

- a) La representación judicial y extrajudicial con facultades de apoderado generalísimo del Centro, previo acuerdo, en cada caso del Consejo.
- b) Ejercer la administración del Centro y ejecutar las decisiones del Consejo.
- c) Elaborar los planes de trabajo y los proyectos de presupuesto, que someterá al consejo.
- d) Vender, arrendar o prestar las películas del Instituto a personas físicas o jurídicas nacionales o extranjeras, previa autorización del Consejo.

e) Vender, arrendar o prestar servicios del Centro y participar en coproducciones cinematográficas con otras empresas públicas o privadas.

f) Tramitar el nombramiento y remoción del personal administrativo y técnico del Centro, conforme a lo establecido en el Estatuto y Reglamento del Servicio Civil.

g) Asignar tareas y responsabilidades a los funcionarios técnicos y administrativos del Centro, de conformidad con los reglamentos respectivos.

h) Las otras que le señalen las leyes y reglamentos.

ARTÍCULO 9º.- El Director General deberá asistir a las sesiones del Consejo, con voz pero sin voto.

ARTÍCULO 10.- El Director General presentará, anualmente, un informe general de actividades del Consejo. A solicitud del Consejo o del INAC, rendirá los informes correspondientes.

ARTÍCULO 11.- Bajo responsabilidad del Centro, el Director General asignará cada tema de producción de éste a su realizador, quien será el responsable de su contenido.

#### CAPITULO IV De la Financiación

ARTÍCULO 12.- Los recursos económicos del Centro Panameño de Producción Cinematográfica estarán formados por:

a) Las sumas que se le asignen en los presupuestos ordinarios y extraordinarios de la República.

b) El producto que por concepto de ventas o arrendamiento de sus películas o servicios se perciba.

c) Los otros que señale la ley.

ARTÍCULO 13.- El Consejo aprobará el presupuesto del Centro, el cual se presentará a la Contraloría General de la República para su aprobación.

ARTÍCULO 14.- La Contraloría General de la República será la encargada de la fiscalización y liquidación de los presupuestos del Centro, el que estará sujeto a la Ley de la Administración Financiera de la República.

ARTÍCULO 15.- Quedan autorizadas las municipalidades e instituciones del Estado para dar contribuciones y donaciones para la realización de los programas del Centro Panameño de Producción Cinematográfica.



Asimismo, el Centro queda facultado para recibir contribuciones y donaciones de particulares.

El Centro podrá hacer gestiones financieras ante organismos nacionales e internacionales, previa autorización del INAC.

#### **CAPITULO V** **Del Personal y sus Puestos**

**ARTÍCULO 16.-** Todo el personal del Centro Panameño de Producción Cinematográfica estará dentro del Régimen del Servicio Civil, con excepción de su Director General.

**ARTÍCULO 17.-** Rige a partir de su publicación.

## ANEXO 10

*(Adaptado a Panamá del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.)*

### **FUNCIONES DEL CENTRO PANAMEÑO DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA**

- Contribuir a la creación, el desarrollo y la ejecución de políticas culturales del estado tendientes a fortalecer la cinematografía nacional.
- Estimular, orientar y participar en la producción local de cine, vídeo y televisión, haciendo especial énfasis en las obras que expresan lo particular y universal de la cultura panameña, por ejemplo: la identidad nacional, los derechos humanos, la mujer, los campesinos, los temas históricos y científicos y los de desarrollo sostenible.
- Atender los requerimientos de producciones internacionales que llegan al país con el fin de aprovechar sus ventajas comparativas como locación internacional para la preproducción, rodaje y parte de la posproducción de las películas.
- Divulgar lo mejor posible la producción nacional, mediante la participación en certámenes internacionales de cine.
- Abrir canales de comunicación y mantener lazos estrechos con fondos y organismos internacionales dedicados al desarrollo de las cinematografías nacionales de los países subdesarrollados.
- Organizar muestras y festivales con lo mejor del cine de Panamá.
- Apoyar a todas aquellas personas, instituciones o empresas que quieran compartir sus proyectos e iniciativas.
- Restaurar y preservar las películas panameñas filmadas en película de cine así como otras obras realizadas en formatos audiovisuales distintos.